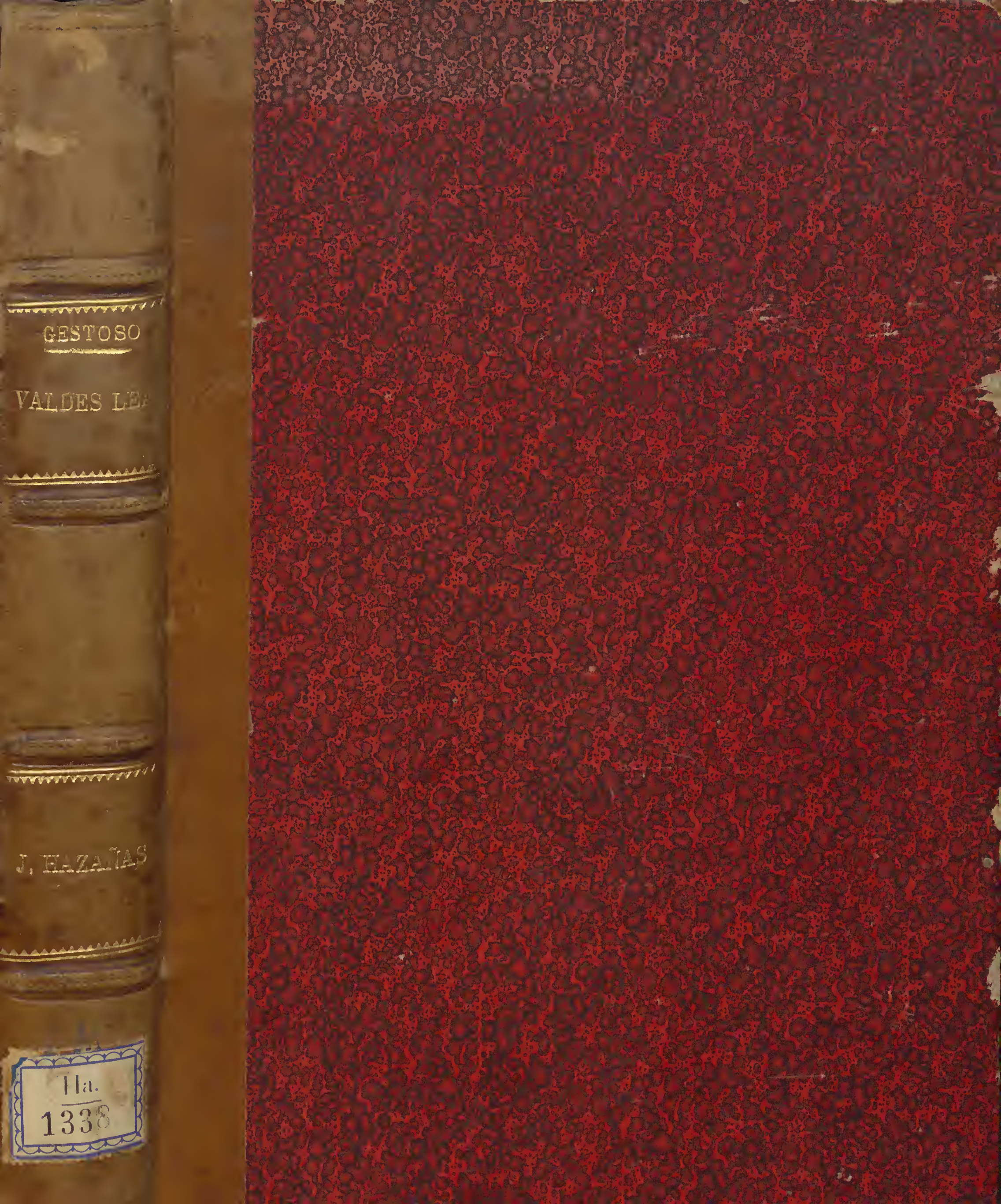

GESTOSO
VALDES LE
J. HAZAÑAS
Ha.
1338







BIOGRAFÍA

DEL PINTOR SEVILLANO

JUAN DE VALDÉS LEAL

POR EL LICENCIADO

JOSÉ GESTOSO Y PÉREZ

Caballero Gran Cruz de la Real Orden de Alfonso XII

ILUSTRADA CON 150 FOTOGRABADOS DE SUS OBRAS



OFICINA TIPOGRÁFICA DE JUAN P. GIRONÉS

SEVILLA, MCMXVII

Al Sr. D. Joaquin Hazañas en prueba de la mayor amistad

J. Gestoso

BIOGRAFIA
DE JUAN DE VALDÉS LEAL



BIOGRAFÍA

DEL PINTOR SEVILLANO

JUAN DE VALDÉS LEAL

POR EL LICENCIADO

JOSÉ GESTOSO Y PÉREZ

Caballero Gran Cruz de la Real Orden de Alfonso XII

ILUSTRADA CON 150 FOTOGRABADOS DE SUS OBRAS



OFICINA TIPOGRÁFICA DE JUAN P. GIRONÉS

SEVILLA, MCMXVI



AL LECTOR

Bien puedes creerme, lector amigo, que al tomar la pluma, en varias ocasiones, para escribir la biografía del insigne y tan genial, como infortunado artista, Juan de Valdés Leal, me asaltaron en todas ellas no pocos recelos y temores de si debía o no hacerlo. Árdua la empresa y menguados mis alientos, resolvíme, al fin, a dejar en paz su memoria, abandonando de una vez mis propósitos, para que, plumas mejor cortadas y de mayor doctrina, le diesen cumplido término, rindiendo merecido homenaje al pintor eximio, por mal conocido tan injustamente juzgado. Andando el tiempo, más acrecentaron mis desconfianzas dos consideraciones: fué la primera la del aprecio que merecieron a los críticos los discretísimos trabajos del joven Dr. D. Celestino López (1) y los de D. Aureliano de Beruete y Moret (2); y la segunda, el temor de mi insuficiencia, mayor ahora, que me encuentro en el último tercio de la vida, y, por tanto, expuestísimo a producir una obra que sólo merezca censuras, y en la que, justamente, no halle la crítica motivo ninguno de aplauso, como hija de una inteligencia torpe y decadente. Y sin embargo, y a pesar de todos estos recelosos razonamientos, no ocultándoseme las dificultades de la empresa, ¿por qué, al fin y al cabo, me decido a acometerla? Por un impulso irresistible de afecto al por mí siempre admirado artista; por mi cariño a Sevilla, a la cual toca la gloria de tenerlo por hijo, pues las honras que a éstos se tributan, recaen, por razón natural, en las madres que les dieron el sér, que les hicieron sentir el dulce calor de su seno con el de sus tiernas caricias; y, finalmente, porque no se pierdan o caigan en malas manos no pocos documentos inéditos y

(1) *Valdés Leal y sus discípulos.*—Tesis doctoral.—Sevilla: Díaz, 1907, un folleto en 4.º mayor.

(2) *Valdés Leal.—Estudio crítico.*—Madrid: Suárez, 1911, un vol. 4.º

curiosos datos que, en el transcurso de los años, he logrado reunir, los cuales estimo que, con otras noticias de obras suyas desconocidas, habrán de ser vistos con agrado por los estudiosos e inteligentes. Si tales son las causas determinantes que me han movido a tomar la pluma, ¿he de dudar que la crítica sea benévola y no disculpe mi atrevimiento, nacido del amor y del entusiasmo con que, desde hace años, he venido procurando allegar materiales para escribir este libro?

Poco tiempo después de publicado mi *Ensayo de un Diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive,* que vió la luz pública en 1900, en un *Informe* de la Real Academia de San Fernando acerca de aquel libro, honrosísimo para mí, suscrito por un ilustrado y respetable amigo mío, a quien debo inextinguible reconocimiento, se consignaron las siguientes frases: «Y para que se vea la imparcialidad del elogio que me complazco en tributarle, no quiero dejar de apuntar un error en que, persona tan inteligente y concienzuda, desearía yo que no hubiese incurrido. En la papeleta correspondiente al pintor Valdés (Juan), y fundándose en un padrón de 1665, se dice: Que dicho maestro pintor era natural de Sevilla, refutando la aseveración de Ceán en su *Diccionario,* que, *con razón,* aseguró ser Córdoba la patria del insigne pintor de las Apoteósis de la muerte. Hoy ya *no cabe poner en duda la afirmación de Ceán de que D. Juan de Valdés Leal nació en Córdoba, como se prueba* en el erudito trabajo del distinguido escritor cordobés D. Enrique Redel acerca de las obras de Valdés Leal en el convento de carmelitas calzados de Córdoba, inserto en el tomo II, página 247 y siguientes de las *Obras literarias* de dicho Sr. Redel, Córdoba 1891.» Con efecto, sin el menor comentario, me concreté, en el tomo II de mi obra citada, a copiar el texto del mencionado *Padrón de requisa de armas de 1665,* en el cual se dice: «Juan de Valdés Leal Maestro pintor *natural* de Sevilla y de treinta y cuatro años de edad;» y la duda sola de que, en virtud de tal documento, pudiera negarse que Córdoba había sido patria del artista insigne, el ilustradísimo informante, como hijo celoso de las honras de aquella ciudad, también su patria, salió a su defensa, fundándose en el artículo del Sr. Redel, el cual no hizo más que copiar servilmente a Ceán, incurriendo, por tanto, en sus mismas inexactitudes. Fué para mi curiosidad poderoso acicate la protesta de mi excelente amigo; y, desde entonces, díme a buscar, por los archivos sevillanos, datos seguros que pusieran en claro, de una vez para siempre, la verdadera patria del gran maestro, concluyendo así toda polémica y disipando las dudas a que dieran lugar los datos biográficos aportados por Palomino y otros escritores, que afirmaban había

nacido en esta ciudad, concepto corroborado por el *Padrón municipal* de 1665, como queda dicho.

Resuelto a poner de mi parte la mayor diligencia, y a no perdonar medio alguno, acudí a los archivos Municipal y del Cabildo eclesiástico, del Palacio Arzobispal, de religiosas de San Clemente, de los Venerables, a todos los parroquiales y al General de Protocolos, sin olvidar los de Córdoba y Cádiz, por mediación de bondadosos amigos residentes en dichas poblaciones, pues abrigué la esperanza de que, al morar y fallecer su hijo Lucas en la última ciudad mencionada, tal vez en su testamento, declarase en éste la patria de su padre; y también por si tenía la suerte de tropezar con la *probanza,* que en ella hizo, en 1666, su apoderado Juan Gómez de Couto. No fueron infructuosos mis esfuerzos; en todos los archivos citados encontré datos, curiosos unos, interesantes otros, pero en ninguno tuve la suerte de hallar el decisivo para fijar su naturaleza definitivamente.

Permítame el lector que, en mi descargo, explique ahora por qué, habiendo acudido a los archivos donde se han encontrado por el señor Romero de Torres los documentos tan buscados por mí, no tuve la suerte de hallarlos, quedando ésta reservada para nuestro amigo. Por lo que respecta a los sevillanos, cuando examiné los libros bautismales de las parroquias, aún no había tropezado con la escritura en que constan los verdaderos apellidos del artista, de *Nisa* y *Valdés,* antepuesto el primero al segundo; por lo tanto, buscábalo yo por los de Valdés Leal, y dicho se está que por éstos jamás se hubiese podido dar con su partida bautismal, pues al leer la de su nacimiento, en que constara que tal día fué bautizado un niño llamado Juan, hijo de Fernando de Nisa y de Antonia de Valdés, la habría pasado por alto, sin sospechar que se trataba del mismo recién nacido objeto de mi investigación. En cuanto a los archivos de Córdoba y Cádiz, mis amigos no fueron afortunados. Es seguro que en el General de Protocolos también han de existir documentos, en los cuales conste su naturaleza sevillana; pero cuando era mayor mi entusiasmo por el hallazgo de muchos curiosos e interesantes, que tenía ya copiados, tuve la pena de que pasase a mejor vida el notario archivista de Protocolos, Ilmo. Sr. D. Adolfo Rodríguez Palacios, que tan generosa como bondadosamente facilitó siempre mis investigaciones; y encomendada la custodia del inapreciable tesoro histórico a D. Antonio Lemus y Malo de Molina, dicho señor no ha tenido a bien otorgarme las facilidades de su antecesor, y, cerrando la puerta de aquél, me ha privado de la satisfacción de hallar más noticias, dejando incompleto mi trabajo; conducta que los lectores aficionados a este género de inves-

tigaciones apreciarán con arreglo a su criterio, limitándome, por ahora, a consignar el hecho, si bien protestando en este lugar del desdén, que me permito calificar de inculto, con que nuestros gobernantes desamparan a los que perseguimos el estudio de las riquezas documentales que en aquellos centros se custodian, ajenos a todo mezquino propósito, las cuales no deben ser patrimonio exclusivo de quienes las consideran no más que como medios de lucro. Los Archivos de Protocolos es forzoso que pasen al Cuerpo de Archiveros, en cuanto a la documentación comprensiva hasta el siglo XVIII inclusive, facilitándose su examen a los estudiosos, como ocurre con los de Indias, Nacional histórico, de Simancas y Alcalá de Henares; y la Real Academia de la Historia es la obligada a conseguir la realización de una reforma que de consuno reclaman la cultura general y los intereses patrios. Considérese, por quienes tienen el deber de considerarlo y de poner remedio, que, para conocer bajo todas sus fases la sociedad española desde el siglo XV al XVIII, de una manera cierta, ajena a todo apasionamiento o móvil interesado, hay que acudir a los tesoros documentales de Protocolos, pues en ellos solamente se contiene la verdad histórica, tal como hoy se pretende conocer con gran interés por todos.

Ahora bien, si una ya vieja ley, loable, dados los tiempos en que se dictó, puso a salvo, por lo pronto, los Archivos notariales, hoy ya aquélla es deficiente para los fines que persigue el hombre estudioso, una vez que se ha llegado a conocer la excepcional importancia que entrañan tan inapreciables e insustituíbles colecciones de noticias, muchas de las cuales yacen en tal estado de abandono y de vergonzoso hacinamiento, que constituyen un baldón para el concepto de la cultura patria. Y así van pasando los años, y los despreciados papeles consumiéndose por la humedad o por la polilla, sin que nadie se acuerde de ellos para salvarlos. Si la ley a que antes nos referimos encomendó a los notarios su custodia, facultándolos para cobrar subidos derechos por las copias que autorizasen, ¿en qué forma han cumplido éstos con el deber de la conservación que aquélla les impuso? Vale más no recordarlo. Que se gire una visita de inspección *verdad* y se verá el lamentable estado en que se encuentran la mayor parte de los de las grandes capitales, no ya los de las de segundo orden. Reducido a un período de treinta años el tiempo para consolidar la propiedad de los inmuebles, rarísimo es el caso en que los particulares solicitan copias de escrituras de hace dos o tres siglos; ¿qué razón hay entonces para que los notarios continúen poseyendo riquezas documentales que en nada estiman, cuando tan poco se preocupan de su conservación?

Urge, pues, que, de acuerdo los ministros de Instrucción Pública y de Gracia y Justicia, dicten nuevas disposiciones, a fin de poner cobro en los restos que quedan de tan importantes fuentes históricas, las cuales deben ser patrimonio de los eruditos, únicos capaces de aprovechar las enseñanzas que contienen; y esto procurando las mayores facilidades, como cumple a celosos gobernantes que tienen el deber de fomentar este linaje de investigaciones para honra de la patria. Perdonen los lectores esta exposición de quejas, que no dudamos se perderán en el desierto de la indiferencia; pero repetiremos de nuevo, siempre que haya lugar, nuestra enérgica protesta, único derecho que nos es dado ejercer. (1)

Había, pues, que acudir de nuevo a recorrer los archivos parroquiales y buscar por los apellidos Nisa y Valdés; pero, en el entretanto, mi amigo D. Enrique Romero de Torres tuvo la fortuna de hallar en el de la parroquial de San Estéban (el tercero de esta ciudad que visitó) el documento que tanto anhelábamos todos. Sabida ya la patria del insigne pintor, y perdida por mí toda esperanza de poder aumentar el caudal de mis documentos a él referentes por más buscas en el cerrado Archivo de Protocolos, me he decidido, al cabo, a coleccionar todos los datos que pude obtener en el lapso de algunos años, con los cuales procuraré trazar la biografía del ilustre pintor, lo más completa posible, pues abrigo la convicción de que, en un período de tiempo más o menos largo, aquellos archivos serán, en cuanto a la documentación antigua, como deben ser, patrimonio de los estudiosos, y en ellos habrán de encontrarse los datos que completen la presente *Biografía*.

El nombre de Juan de Valdés Leal ha llegado a nosotros como uno de tantos artistas mediocres, de segundo orden, mirado desdeñosamente por algunos críticos, y por otros de manera tan despreciativa, que causa pena leer los calificativos empleados al juzgarlo, con injusticia e ignorancia tan manifiestas de sus méritos, que hoy son inexpli-

---

(1) Después de escrito lo antecedente tuve la fortuna de exponer mis propósitos de rescatar los Archivos de Protocolos, poniéndolos al servicio de los estudiosos, a los Sres. D. Eduardo Dato, Presidente del Consejo de Ministros; D. Francisco Bergamín, Ministro de Instrucción Pública, y a D. Carlos Cañal, Subsecretario de Gracia y Justicia, mi querido amigo. Todos convinieron en la imprescindible necesidad de dictar las disposiciones oportunas encaminadas a su realización; pero los primeros nada hicieron; y en cuanto al tercero, expidió una R. O., con fecha de 22 de Mayo de 1914, en la cual, después de hacer constar la necesidad de que los antiguos documentos notariales se pongan a disposición de los eruditos, y como medio para facilitar tan loable intento, se deja al criterio de los notarios el juzgar las aptitudes de los que solicitan efectuar investigaciones, con lo cual queda dicho que la orden ministerial es ilusoria, pues no se puede *exigir legalmente* a dichos señores que paguen sueldo a dependientes para el servicio de los estudiosos; y, en su virtud, ¿a quién han de encontrar apto para abrir de par en par las puertas de sus archivos, si para esto tienen que pagar sueldos de su peculio particular? En cuanto a los Sres. Académicos de la Historia, apenas si se han preocupado de la salvación de dichos archivos, por estimar el asunto de muy secundario interés. Expuestos los hechos, juzguen los lectores.

cables. Durante dos siglos puede decirse que el mismo infortunio que le persiguió en vida hízolo también tenazmente en su olvidada fosa; y si las estrecheces y acaso la miseria tomaron posesión de su pobre hogar, la posteridad, desdeñando su talento, sus cualidades artísticas y su fecundísima labor, no se mostró generosa con su memoria, dedicándole monumentos que la enaltecieran, antes bien, casi envuelto en las sombras del olvido, ha llegado su nombre hasta nosotros, no faltando ahora quienes, al estudiar su labor, la menospreciaron, llegando en su injusto apasionamiento a los más groseros insultos.

Que fué grandemente estimado de sus contemporáneos, que sus obras eran solicitadas con gran empeño, pruébanlo, precisamente, su número extraordinario, pues apenas si hubo iglesia, incluso la misma Catedral, convento, hermandad, o casa particular de persona rica, o siquiera acomodada, que no contase con alguna del admirado y fecundísimo maestro, que compartía con Murillo la supremacía de la pintura sevillana, al punto que, según Ceán, cuando aquél murió «quedó siendo el pintor más acreditado de la ciudad.» Y sin embargo de no dar abasto a los constantes encargos para cuyo cumplimiento, en varias ocasiones, hubo de ayudarle su hijo Lucas, que desde la edad de diez años manejaba los lápices con notable aptitud, ¿cómo explicarnos las escaseces de su casa? No fué tan numerosa su familia, compuesta de cinco hijos, para que atribuyamos la penuria en que vivió a los gastos que la educación y las demás necesidades de aquéllos le irrogaba; y como, por otra parte, no tenemos indicios para suponerlo siquiera gastador ni vicioso, es de creer que su situación económica debió ser hija de la falta de orden, acaso del despilfarro, tan común y corriente en los artistas.

Su primer biógrafo, Palomino, habla de él en términos encomiásticos al tratar de las pinturas que hizo en la iglesia del Carmen Calzado en Córdoba, algunas de las cuales, las de Santas de medio cuerpo, colocadas en el sotabanco del retablo mayor de aquel templo, dice que eran: «tan bellas en dibuxo, colorido y manejo, *que parecen de Velazquez*, y sin duda son hechas del natural, porque tienen aquella mésma viveza y verdad.» De estupendo califica el cuadro con San Andrés, del convento de San Francisco de la misma ciudad, figura de tamaño colosal; y de maravilloso el gran lienzo del Triunfo de la Cruz, para el Hospital de la Caridad de Sevilla, añadiendo a lo dicho el siguiente elogio: «Fué en fin nuestro Valdes, grandisimo dibuxante perspectivo, arquitecto y escultor excelente, pues, aunque no se ven obras señaladas suyas de escultura, aseguran, que, hizo algunas, y especialmente, en el modelar de barro fué facilisimo, como lo ma-

nifestó en todas estas facultades en aquella celebérrima funcion de la canonización de San Fernando en 1671, donde demostró los grandes caudales de su talento, acudiendo con sus trazas, modelos y direccion de arquitectura, ornatos, historias y geroglíficos á tan estupendas máquinas y tanto numero de oficiales como concurrierron al desempeño de tanto asunto, que fué la admiracion de toda España, y aun de la mayor parte de Europa por las muchas naciones que concurren siempre en aquella gran ciudad, cebadas del interés de su aplaudido quanto envidiado comercio.»

Otro contemporáneo suyo, el conceptuoso escritor sevillano don Fernando de la Torre y Farfán, al tratar de la estupenda y lujosísima fábrica arquitectónica que se erigió en el trascoro de la Catedral, en celebración del nuevo culto de San Fernando, dice (1): «Todas estas Obras, sus Disposiciones y Arquitectura se fiaron del cuydado de Juan de Valdes y Bernardo Simon de Pineda, Grandes Artifices, *naturales* de esta ciudad; cuya Fábrica será su mejor Triunfo y cuyo Ingenio desempeñó la Obligacion y el Cuydado desta Santa Iglesia.»

Más parco en sus elogios el analista Zúñiga, al tratar de las mismas fiestas en loor de San Fernando, dice: «Dieron sus fábricas empleo á todos los artifices sevillanos Pintores, Arquitectos, y Escultores con otros innumerables de inferiores, si precisas profesiones; pero, en la pintura Bartolomé Murillo y Juan de Valdes, en la Escultura Pedro Roldan y en la Arquitectura Francisco de Ribas y Bernardo Simon de Pineda sobresalieron como maestros....» (2)

El docto crítico de artes Ceán Bermudez, que publicaba en 1800 su *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España,* al tiempo que reconocía en el genial pintor cualidades que le hacían recomendable, al compararle con D. Francisco Rizi, no muy atinadamente por cierto, consigna: «Que ambos cuidaban más de pintar mucho que de pintar bien, siendo capaces de pintar mejor. Poco escrupulosos en corregir sus defectos, violentaban las figuras en actitudes forzadas. Valdés, empeñado en representar mucho con pocos y repentinos golpes, miraba con despecio a los que iban por el camino opuesto. El prudente Murillo tuvo que sufrir la dureza de su genio y *la envidia de que estaba poseido*, pues celebrando con blandura y oportunidad las obras que pintaba Valdés, cortaba los choques que cada día había entre los dos.» Como se ve por las frases copiadas, Ceán no se detenía, al exponer suposiciones que pueden estimarse gratuítas,

(1) *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana de Sevilla al Nuevo Culto del Señor Rey San Fernando....* por D. Fernando de la Torre Farfán.—Sevilla, 1671. Folio 122.

(2) *Anales.*—Año 1671.—1.ª edición, folios 806-807.

y si no fué pródigo, ciertamente, en tributarle alabanzas, *y si llegó a calificarlo de farfullón* (1), su talento crítico tuvo que reconocerlo como un maestro, si bien a tal confesión parece faltarle la espontaneidad y viveza de los sentimientos sinceros de lo que impresiona íntimamente. No hay en sus frases un arranque de entusiasmo ni aun siquiera al mencionar los estupendos cuadros de *Las Postrimerías,* los cuales conténtase con calificar *de los mejores que pintó.* Conocidas las aficiones y tendencias del erudito escritor, no son de extrañar ni la frialdad de sus conceptos al juzgar a Valdés, ni la pobreza de sus elogios. El carácter del maestro, revelado tan a maravilla en sus obras, no se compadecía con la manera de sentir las bellezas del arte en un crítico enamorado del clasicismo, para el cual las varoniles libertades de un alma fogosa, que fácilmente se olvidaba de reglas y de cánones, sancionados por generaciones de artistas, tenían que parecerle absurdas y reprobables.

Otro crítico ilustre, Llaguno y Amirola, fué aún más atrevido al calificar al insigne artista, haciéndolo con impía dureza en el concepto de arquitecto. He aquí sus frases: «D. Juan de Valdés, natural de Sevilla, logró también que Palomino lo calificase de grandísimo dibujante perspectivo y escultor excelente. Vea cualquiera el libro y estampas que se imprimieron del aparato con que se celebró en Sevilla la canonización de San Fernando, año de 1671, dirigido todo por Valdés y por un Bernardo Simón de Pineda, y diga qué caso debe hacerse de estas calificaciones, y si a la arquitectura de Valdés y de su compañero falta mucho para llegar *a la última barbarie.*» La crítica moderna, diremos nosotros, apartándose de prejuícios y de exclusivismos, no llega hoy, ni con mucho, a considerar la obra arquitectónica de Valdés y de Pineda como ejemplares *de la última barbarie.* ¿Qué capital ni pueblo de España pudo entonces sustraerse al influjo de las corrientes artísticas borrominescas?

Pero si en justicia pueden hallarse disculpas para Ceán y para Llaguno, no creo fácil encontrarlas para un crítico de talento y erudito de nuestros días, cuyos injustísimos y ofensivos conceptos, al juzgar a Valdés, levantaron entre los sevillanos una tempestad de protestas, en días no lejanos, cuando fueron conocidas las denigrantes frases que vamos a transcribir. En *El Imparcial* del 3 de Diciembre de 1904 publicó el Sr. Navarro Ledesma un artículo referente al Hospital de la Caridad de Sevilla, en el cual, fantaseando a más y mejor, dice lo si-

(1) Así lo llamó en las notas manuscristas que puso al ejemplar de la *Descripción de la Custodia de la Catedral de Sevilla,* publicado por su autor, Juan de Arfe, que el erudito crítico poseyó. Véase el capítulo V de este libro, al tratar de las láminas que Valdés grabó de la citada Custodia.

guiente: «Un día Mañara, disgustado, dió una grave pesadumbre a su amigo (Murillo); llamó a Valdés Leal, no diremos que el émulo, sino más bién la mona de Murillo (!!!), un embrollado y conceptuoso imitador del maestro, y le encargó pintara lo que la fantasía de los imagineros alemanes que ilustraron la *Danza de la Muerte* no había osado dibujar siquiera. Y el macabro, el truculento, el pestífero Valdés Leal, pintó dos cuadros que en dos rincones del templo se ven; dos abominaciones antiartísticas, inhumanas, ridículas en fuerza de ser espantosas. El cuadro de los dos *cadáveres*, al lado de la Epístola, es odioso, repugnante, miserable, como la huera declamación de un frailuco idiota que hace llorar a las viejas con cuatro figurillas del infierno; es villano como los hórridos cartelones de los romancistas que pregonan y venden «dobles crímenes» y «horrorosos asesinatos» por calles y plazas.» .... Hacemos gracia al lector de otros juícios y apreciaciones que siguen, referentes al retrato de Mañara, pintado también por Valdés. De ellos hablaremos en lugar más oportuno. Muerto el Sr. Navarro Ledesma, no creo corresponde en este caso, y ante tal aluvión de insultos groseros, más que repetir como cristianos: ¡Paz a los muertos!

Los deprimentes cuanto injustos conceptos que acabo de consignar han sido nota discordante de los elogios que la crítica contemporánea desapasionada ha tributado a Valdés, elogios que cada vez se acentúan más y más a medida que son estudiadas sus obras con mayor detenimiento y se aprecian sus relevantes cualidades. Ya en los últimos años de la primera mitad del siglo XIX, D. José Amador de los Ríos le tributó no vulgares alabanzas, y al tratar de él y de sus obras en varios lugares de su libro (1), hízolo con encomio, muy especialmente al juzgar los lienzos de *Las Postrimerías*, acerca de los cuales dijo que «son, indudablemente, si no los mejores, al menos de los más apreciables de este artista distinguido;» añadiendo: «Todo está en ellos perfectamente observado, todo expresado con exactitud y verdad. El colorido es brillante, flúido y transparente; la entonación armoniosa y fuerte, y el dibujo más correcto que el de otras producciones. Los paños están pintados con mucho gusto y plegados con abundancia y riqueza. Algún crítico demasiado descontentadizo opinará, tal vez, que estos cuadros producen en el espectador, con su exactitud de imitación, *asco*, en vez del efecto que se propuso conseguir su autor al pintarlos; pero nosotros responderemos a esta opinión con el testimonio de nuestra conciencia y con el juício de cuantos llegan a contemplar aquellas escenas. Solamente la vanidad humana

(1) *Sevilla Pintoresca.*—Sevilla.-Alvarez y Compañía: 1844.

podrá ensañarse contra el arte porque le representa la realidad con tan brillantes colores, porque le arranca la máscara con que intenta engañarse y encubrir sus delirios.... Esos objetos que Valdés pintó con tanta verdad asientan muy bien cuando se trata de desenvolver un pensamiento tan terrible; en otra situación serían repugnantes, serían verdaderamente asquerosos.»

Véase ahora cómo un reputado escritor contemporáneo, que le ha tributado francos y entusiastas elogios, el Sr. Sentenach, hace la defensa del insigne maestro con frases que bien merecen ser transcritas por lo justas y atinadas: «Pero sí debemos ocuparnos de otro artista que representa en la Escuela Sevillana una figura de primera magnitud. Llega procedente de Córdoba (su patria) cuando ya el gran Murillo existía, cuando Zurbarán admiraba con sus singulares producciones, cuando estaban expuestos a la veneración los prodigios de Alonso Cano y se conservaban todas las obras del gran Roelas; se llama D. Juan de Valdés Leal, nacido en 1630, discípulo de Antonio del Castillo y poseedor de un talento profundo y singular. Sabía él hasta dónde llegaba el arte en Sevilla, mas no se arredró por esto; fiaba en sus extraordinarias facultades y logró hacerse lugar entre tantas eminencias, aunque, fuerza es decirlo, abusaba de sus dotes, relajando el arte e impulsándolo a la decadencia. Nadie que se doblegase más a las circunstancias que él; nadie tan fecundo, apelando, a veces, a inspiraciones ajenas, valiéndose de todo y pudiendo decir, como el insigne Lope de Vega:

«Más de ciento, en horas veinticuatro,
pasaron de las musas al teatro.»

En lo que sobresalía en primera línea, entre los artistas sevillanos, era en el color, conociendo, como el mismo Murillo, la paleta, manejando este elemento, que arrastra a la multitud, con habilidad extraordinaria y tan en consonancia con la escuela en que lo desarrollaba, indulgente con alguna pequeña incorrección en la forma, pero severa siempre con la más leve nota disonante.

Su ejecución, tan libre que peca en desenfrenada, era prodigiosa, y así sólo se comprende su velocidad: a costa del dibujo y de la madurez del pensamiento.

Mas cuando su atención se paraba, cuando se proponía realizar una obra verdaderamente artística, escapaban de su paleta tales que la inmortalidad ha venido a coronarlas. Siempre sobresaliendo en el color, poseyó el sentimiento de la armonía, del contraste de los matices encantadores, lo que involuntariamente demostraba hasta en sus obras más descuidadas.

En la iglesia del Carmen, en Córdoba, existe un retablo colosal, todo debido a su pincel, que es la muestra más notable de otra de sus mayores facultades: de su gran imaginación, verdaderamente volcánica, vertiginosa, valentísima, que concibe y salva los más arriesgados asuntos, que se complace en el peligro artístico, y, saltando en mil destellos de formas, colores y expresiones, sujeta de una manera vibrante la atención a sus fantásticas obras.... Sin disputa es Valdés el pintor más fantástico de España; y donde más se nota su magia para impresionar su talento, para despertar mil ideas en el fondo del alma con el pincel, es en sus dos admirables cuadros llamados de *Los Muertos*....» *(La Pintura en Sevilla.)*

Otra prueba de cómo va ganando plaza en la crítica contemporánea el alto concepto de nuestro pintor, vémosla en las frases con que trata de él nuestro querido amigo el reputado crítico de Bellas Artes, doctor Augusto L. Mayer, en su libro *Die Sevillaner Malerschule* (Leipzig, 1911):

«De carácter poco simpático, poseía, como artista, grandes dotes, y tenía talento para muchas cosas, aun cuando en ninguna de ellas alcanzó la perfección. Valdés Leal se nos muestra con un natural inarmónico, poco firme, pudiendo aplicársele las palabras de Goëthe al poeta Gunther: «No sabía contenerse ni dominarse....» Su talento como colorista fué, sin duda, mayor que el de su rival Murillo. Valdés tuvo, como Francisco Rizi, el sentimiento del colorido brillante; pero no le bastaba, como a aquél, el producir el efecto de un tapiz deslumbrante, fantástico, sino que busca el verdadero bulto de la forma. En el fondo, Valdés Leal es más original que Murillo, igualándolo en la riqueza de la invención. Su defecto era el de creerse un genio, que podía hacer cuanto quisiera, y su orgullo explica la falta de armonía que se advierte en muchas de sus obras. Un papel especial desempeña al pintar asuntos desagradables; sabía, con la brillantez de su color, ocultar lo físicamente feo con un manto luciente de hermosura.»

¿A qué más? Los conceptos y apreciaciones de mis amigos, que gozan de tan reconocida competencia, son la más acabada, brillante y justísima defensa que puede hacerse de las cualidades del inmortal maestro, y con sus palabras hállome del todo identificado, haciéndolas mías.

A elogios tan justos y merecidos sólo he de agregar que Murillo y Valdés fueron las dos últimas grandes estrellas que brillaron con luz propia en el refulgente cielo de la Escuela Sevillana. Después de ellos el ángel de la inspiración abate sus alas para no volver más a levantarlas a las altas regiones de lo sublime, donde alienta el genio.

Con Murillo concluyen las soberanas creaciones del sentimiento religioso, interpretadas con toda la magia del color más brillante al par que delicado. Sus tintas suaves, aéreas, impalpables, si se nos permite la frase, producen esos grupos de ángeles niños de una finura inefable, no superada por pincel alguno, que revelan las exquisiteces de su espíritu, los anhelos de su alma, que sueña siempre con la belleza suprasensible del cielo, poblado de santos, vírgenes y querubes, los cuales, unidos, entonan cántico glorioso a la Concepción Inmaculada de María, amor de los amores del artista.

Valdés, de otra parte, sin desdeñar dulzuras y delicadezas, emulando a veces con las de Murillo, pero más apasionado de la verdad; de nervioso temperamento, impetuoso y enérgico, tan varonil como Zurbarán y como Herrera, en cuyas obras hubo de inspirarse, animado de los arranques de su fantasía, parece que ha tratado, en ocasiones, de que sus pinceles secunden en velocidad al pensamiento; y más humano y más vigoroso, complácese en sorprender los encantos de la belleza real, luchando con los medios de expresión que la plástica le ofrece. Bien puede decirse que, al morir el insigne artista, bajó con él a la fosa, para siempre, la tradición inmortal de la pintura sevillana, ocultándose en las sombras de funesta decadencia aquel brillante sol cuyos vivos resplandores aún irradian en tantas obras de universal renombre. Fué Valdés el último representante de nuestra gran pintura religiosa, la cual no podrá hallar en los tiempos presentes otros tan fieles intérpretes que emulen la gloria del artista, por falta de ideales, hijos de la fe profunda que aquél llevara en su alma, fuente inagotable de su genial inspiración.

Antes de terminar tengo que cumplir, con el mayor gusto, un deber de gratitud, mencionando el nombre del cultísimo académico de Bellas Artes e ilustre jurisconsulto sevillano, el Doctor D. Adolfo Rodríguez Jurado, a cuya eficaz cooperación en la busca de escrituras, practicada en su compañía en el Archivo de Protocolos, debí el conocimiento de numerosas noticias, aprovechadas por mí en este libro. Reciba, pues, mi bondadoso e inteligente amigo, en justa correspondencia a sus favores, la expresión más sincera de mi reconocimiento.

I

1622-1650

La patria de Juan de Valdés.—Córdoba y Sevilla se disputan la honra de haberlo sido.—Hallazgo de la partida bautismal del artista.—Errores de Ceán sobre su naturaleza y la de sus padres.—Diversas opiniones acerca de sus maestros.—Dificultades para determinarlos.—Partida de casamiento de Valdés.—Antecedentes familiares.—Licencia para contraer matrimonio.—Carta dotal de su mujer.—Estancia del artista en Córdoba.—Sus primeras obras hasta ahora conocidas en dicha ciudad.

En el padrón que mandó hacer la Ciudad en 1665 para enviar gente a la frontera de Portugal, leímos, hace ya años, el siguiente asiento: «Juan de Valdés maestro pintor *natural de Sevilla* de treinta y cuatro años de edad casado vecino de la calle Amor de Dios, Vivian con él Manuel de Toledo natural de Cordoba de edad de 18 años, su oficial y Melchor de Escobedo natural de Sevilla, de 46 años y Manuel de Rivadeneira, natural de Galicia de 25 años.» (1)

Indudablemente, el pintor Juan de Valdés a que se refiere el dato consignado es el mismo ilustre artista cuya biografía nos proponemos trazar, pues en la partida de casamiento de D. Andrés Chamorro de Valenzuela con doña Agustina Portocarrero (25 Diciembre 1662), al final del asiento léese: «Celebrose este matrimonio enfrente del Hospital del Amor de Dios en casa de Juan de Valdés, pintor collación de S. Martin» (?), etc.

Sin considerar decisivo este dato para fijar de una vez la naturaleza del artista, nos concretamos a exponerlo en el tomo II de nuestro *Diccionario*, y en el III adujimos, en favor de la presunción que tenía-

(1) Escribanías de Cab.º—Siglo XVII.—Letra P., Tom. 26.—Arch. Mun.

mos de creerlo sevillano, los dichos de Palomino, de D. Fernando de la Torre y Farfán, ambos contemporáneos, que trataron a Valdés y que tenían más motivos que Ceán para conocer su patria; y el de Arana de Varflora, que siguió la opinión de los dos primeros. Además, en la escritura de cesión que hicieron Valdés y su mujer de un pedazo de tierra en la Sierra de Córdoba a favor de su suegro Pedro García de Morales, en 1662, dícese al principio del documento que *ambos eran vecinos de Sevilla;* y más adelante, refiriéndose a tiempos anteriores al matrimonio, hácese constar que la D.ª Isabel *era vecina de Córdoba,* sin que se exprese la misma circunstancia respecto al marido, porque sin duda en él no concurría. Finalmente, obraban en nuestro poder certificados de los párrocos cordobeses haciendo constar que, examinados sus libros bautismales, no habían hallado la partida de nacimiento de Valdés. Todos estos indicios más bien favorecían nuestra opinión, motivando la sospecha de que Ceán se equivocó al darle por patria a Córdoba; y como de los documentos que ya poseíamos deducíase que el ilustre crítico, ni conoció el verdadero apellido del artista, ni la patria de sus padres, de quienes dijo que eran asturianos, ¿por qué tomar como artículo de fe y dar tan entero crédito a la afirmación del escritor, que no adujo prueba ninguna en apoyo de sus dichos? Pero al patriotismo de los cordobeses no convenía dudar de las palabras de Ceán, y a toda costa defendían la gloria de contarlo en el número de sus hijos ilustres, no tolerando que su nombre se restase del catálogo de aquéllos; y así pasaban por alto nuestras fundadas consideraciones, aferrados a su opinión de estimarlo cordobés, al punto que nuestro buen amigo D. Enrique Romero de Torres, tratando de este particular, expresóse hace poco en los siguientes términos: «No ha podido resolver, sin embargo, el Sr. Beruete y Moret el pleito entablado sobre Valdés Leal, que Sevilla y Córdoba se disputan; aunque lo cree sevillano, siguiendo las opiniones de Palomino y de Gestoso (1), y apoyándose en el padrón que mandó hacer la ciudad de Sevilla en 1665.... y en la existencia de otro documento, en el cual todos los párrocos de Córdoba aseguran que no existen en sus libros parroquiales la partida de bautismo de Valdés Leal. Respecto al primer documento, ya confiesa el Sr. Beruete y Moret que no es decisivo para resolver la cuestión; y tocante al segundo, aún tiene menos fuerza, pues, según tengo entendido, la mayor parte de las investigaciones en los archivos parroquiales hiciéronse *por cumplir* y a la ligera, enco-

(1) No son para desdeñadas las de D. Fernando de la Torre y Farfán y de Arana de Varflora, especialmente la del primero, que lo trató íntimamente.

mendándose este pesado trabajo de buscar la partida de Valdés (como si se tratase de una corriente) a los sacristanes mayores de las parroquias, según es costumbre, los cuales no creo tuvieran los conocimientos paleográficos, ni la paciencia y otros requisitos indispensables que el caso requiere. Yo creo que Valdés no es sevillano, y sí cordobés, perteneciente a una de las muchas familias que se dedicaban en Córdoba a la famosa industria de la platería, ya en boga por aquella época en esta población....»

Fundaba, además, su creencia el Sr. Romero, en que en el memorial autógrafo que dirigió Valdés al Ayuntamiento en 1658 se dice *vecino* y no *natural* de Sevilla; en que Ceán afirma que fué cordobés, opinión seguida por casi todos los escritores; en que a los diez y nueve años pintaba para las iglesias de Córdoba; en la afinidad que se observa entre los cuadros de Antonio del Castillo y los de Valdés, como discípulo éste de aquél (según el Sr. Romero); en que el apellido Valdés fué frecuente entre los plateros cordobeses; y, por último, en la complacencia que el gran artista tuvo en ataviar con joyas las figuras de sus cuadros. A todos estos argumentos contestamos:

Sin ser decisivo el padrón de 1665, merece ser tenido en cuenta, pues por su redacción se ve que el escribiente que lo hizo especificó las edades y naturalezas de cada uno de los indivíduos que moraban en compañía de Valdés, debiendo notarse la circunstancia del error natural de pluma en que incurrió al consignar la edad del maestro pintor, escribiendo 34 en vez de 43 años, que eran cabalmente los que contaba.

En cuanto a las buscas de los sacristanes cordobeses, tiene razón el Sr. Torres: trabajos de esa índole no pueden ni deben hacerlo más que los interesados.

Es frecuentísimo en los documentos antiguos no expresar la naturaleza y sí la vecindad. Al hacerlo así Valdés, siguió en aquella ocasión su costumbre; no es, por lo tanto, lógico suponer, como dice el Sr. Romero, que, si era sevillano, hubiese dejado de expresarlo así, en vez de nombrarse *vecino*.

De la veracidad de Ceán en esta ocasión puede juzgarse, hoy que tenemos las pruebas, de que Valdés no nació en Córdoba por los años de 1630, ni fué hijo de padres asturianos.

No pintó el ilustre artista los cuadros a que se refiere el Sr. Romero a los 19 años, sino a los 39, cuando ya tenía formado su gusto y estilo; por tanto, la afinidad de éstos con los de Castillo, y su aprendizaje con éste, parécennos aseveraciones un tanto aventuradas.

Por último: que el apellido Valdés fuese frecuente entre los pla-

teros cordobeses, y que la afición del pintor a emplear joyas en el atavío de sus personajes hubiese nacido de su parentesco con orfebres y aurífices de su familia, deduciendo de tal afición que pudo ser cordobés, también nos parece un razonamiento sutilísimo que sólo puede disculparlo el puro y noble sentimiento del amor patrio, el mismo que se empeñó en aceptar los datos de Ceán como artículos de fe.

La fortuna, tan varia y caprichosa, tenía reservada al Sr. Romero de Torres la satisfacción de hallar la anhelada partida baustismal de Valdés, compensando así el pesar de ser él quien borrase su nombre de la larga serie de sus preclaros paisanos; y aún recordamos el momento en que, con su acostumbrada y jovial franqueza, nos dió la noticia del hallazgo, con rostro alegre que obscurecian relámpagos de pesar; los mismos sentimientos que expresaría el nuestro, pues si de una parte celebrábamos el descubrimiento por honra de Sevilla y por ver confirmadas nuestras sospechas, de otra, el natural egoísmo de no haber sido nosotros los inventores del documento, después de tantas afanosas investigaciones practicadas, no podía por menos de mortificarnos. Bien haya, pues, nuestro querido amigo, que ha dado ya fin a controversias y discusiones, recabando para Sevilla la gloria de ser la cuna del gran pintor Juan de Valdés Leal.

He aquí su partida de bautismo:

JUAN «en miercoles quatro de mayo de seisçientos y beinte y dos a^{o}s yo El l^{do} Ju^{o} martinez de toro cura de s^{r} s^{n} esteban desta çiu^{d} Baptiçe A Juan hijo de her^{do}de niça y de antonia de baldes su muger v^{o}s desta collacion fué su padrino don Juan ynfante de olibares v^{o}z desta collacion Al qual se le adbirtio la cong^{on}espiritual y lo firme ffcho vt supra.

el lic^{do} Joan Martinez
de Toro.»—Rúbrica.—(1)

(1) Resuelta ya tan satisfactoriamente por el Sr. Romero de Torres la duda en que estábamos acerca de la patria de Valdés, con el descubrimiento de su partida bautismal, parecía que, en buena lógica, nadie se atrevería a sostener el infundado dicho, nacido de un error de Ceán, de que fué natural de Córdoba; y, sin embargo, no ha ocurrido así. Un señor presbítero cordobés, D. Antonio Rodríguez Pina, publicó en *El Defensor de Córdoba* (10 Diciembre, 1912) un artículo, en el cual inserta la partida bautismal siguiente:

"JUAN En diez y seis de Mayo de mil quinientos y noventa y cinco años yo Juan Batista, capellan de esta yglesia de santa marina batice en ella un niño hijo de bartolome de Valdes y Ysabel Leal su muger vecinos a esta collacion llamose Juan fueron sus padres Juan iñiguez y su muger marina y S a los vecinos collacion de san lorenzo adbirtioseles la cognacion que contrageron conforme el concilio tredentino y firmado:,,

Juan batista" (Rubricado.)

Del poder para testar, otorgado por el artista en favor de su mujer D.ª Isabel Carrasquilla, en 9 de Octubre de 1690, consta que Fernando de Nisa era natural de Torres Nobas, en Portugal, y D.ª Antonia, de Sevilla, pero no se expresa cuál fué la profesión del padre. También se ignora la educación que dieron a su hijo en sus primeros años; pues si bien hemos tropezado con dos escrituras de aprendizaje de dos jóvenes homónimos (Juan de Valdés), dudamos que la primera se refiera a nuestro biografiado; y, con respecto a la segunda, puede afirmarse con certeza que se trata de distinta persona.

En 2 de Agosto de 1638, Antonia de Valdés, viuda de Hernando de Xenis (1), vecina de Sevilla, puso de aprendiz a su hijo Juan de Valdés con Manuel Díaz, platero de hacer espejos y bufetes de plata, vecino a San Ildefonso, por tiempo de cinco años, y con las condiciones que entonces se acostumbraban en este género de escrituras. No se expresa en el documento la edad del aprendiz; pero no repugna que fuese nuestro biografiado, el cual contaba diez y seis años en el de 1636; sin embargo, a esta edad no creemos que éste quisiera dedicarse a hacer espejos y bufetes de plata.

En cuanto a la segunda escritura de aprendizaje, lleva la fecha de 2 de Septiembre de 1641, y trátase de un mancebo, también llamado Juan de Valdés, que entonces tenía once años, y, por lo tanto, había nacido en 1630, el cual, huérfano y abandonado, pretendía ser provisto de curador que lo pusiese a aprender con el pintor Juan Faxardo. Bastan el cómputo de años y las circunstancias de familia

---

Conocido nos era ya este documento, publicado por el Sr. Romero Torres en el tomo correspondiente al año segundo de la revista *Mvsevm,* de Barcelona, a título sólo de curiosidad, y por tratarse de un homónimo anterior al insigne maestro, y con mucho tino por parte de nuestro amigo, lo descartó al redactar el artículo que acabamos de citar; pues, de haber nacido Valdés en 1595, resultaban en su biografía datos tan peregrinos como estos: Que casó a los 53 años; que pintó sus primeros cuadros, los del Carmen, de Córdoba, en la misma fecha o en el año siguiente; que tuvo a su hija Eugenia María, que debió ser la segunda, a los 62; a Lucas, a los 66; a María de la Concepción, a los 69, y a Antonia Ildefonsa, a los 72, muriendo él a los 95.... Aparte de tales cómputos, que, sin esfuerzo ninguno, pueden estimarse decisivos, hay tantos y tantos más, para prescindir de la partida de 1595, que sería fastidiar la atención de los lectores enumerándolos. Pero consignemos solamente una consideración: a nadie se le ha ocurrido dudar que el pintor Lucas Valdés fué hijo de Juan *de Nisa y Valdés,* como así consta en el testamento de éste; por consiguiente, no pudo serlo del *Juan de Valdés Leal,* nacido en 1595 en Córdoba.

A este artículo del Sr. Rodríguez Pina contestó el Sr. Romero de Torres, entablándose discusión entre ambos, en la cual el primero siguió sosteniendo su opinión favorable a la partida de 1595, con una obstinación digna de mejor causa, y no obstante las irrefragables razones consignadas por el segundo.

En los artículos del Sr. Rodríguez Pina échase de ver, desde luego, que no está al tanto de cuanto se ha dicho en estos últimos años acerca de la patria, familia y obras de Valdés, ni está familiarizado con el manejo de documentos antiguos, pues ve gigantes donde sólo hay molinos.

(1) Bien pudo ser segundo apellido de Hernando de Nisa. Ya sabemos cómo jugaban los antiguos con sus sobrenombres, dando buenos ejemplos de esto los miembros de la familia de Valdés. Nótese que el apellido Xenis no parece español.

para afirmar que no pudo ser nuestro biografiado: ambos documentos prueban que también era frecuente en Sevilla el apellido Valdés.

Cierto que, por las obras de los discípulos, puede deducirse a veces el maestro o maestros que los aleccionaron; pero, en la mayor parte de los casos, creemos aventurado el concepto; dígalo, si no, entre otros, el gran Velázquez; así no es extraño que, tratándose del autor de *Las Postrimerías,* digan unos, erróneamente, que aprendió de Roelas; otros, de Antonio del Castillo o de Herrera *el Viejo;* siendo así que, cuando Valdés contaba diez años, florecían en Sevilla, considerados como maestros de gran reputación, además de Herrera *el Viejo,* Pacheco, Zurbarán, Juan del Castillo, Miguel y Francisco Polanco, Francisco Varela, Ildefonso Vázquez, José Antolínez, Pedro de Camprobín, Juan de Uzeda Castroverde, alguno de los cuales pudo haber sido su maestro; pero, además de éstos, vivían entonces en la misma ciudad los que adelante consignaremos, de cuyo mérito no puede juzgarse, pues sus obras nos son desconocidas por completo, y cuyos nombres lo han sido también hasta aquí por los críticos y biógrafos.

De todos aquellos maestros, con el que más puntos de contacto tiene nuestro Valdés es con Herrera *el Viejo* (aunque en alguna ocasión nos recuerde al hijo de éste, Herrera *el Mozo);* y si atendemos a los caracteres de ambos, esto es, de nuestro artista y del primero citado, a su psicología, ¿no habrían de entenderse perfectamente? A este propósito, dice el Sr. Sentenach: «Precisamente, en los años juveniles florecía en Sevilla aquel titánico impulsador de pintores, llamado Herrera *el Viejo,* al que se debe un Velázquez, y tantos otros discípulos, si no educados, impulsados por su genio. Hacia el año 1636 ya había iluminado Roelas, con sus tintas venecianas, la escuela de Sevilla; y Zurbarán, con su firmísimo dibujo, había elevado a Santo Tomás el monumento de su *Apoteosis* en el gran lienzo de tal asunto. Hallábase, pues, en un momento culminante la pintura sevillana cuando Valdés sentía estas impresiones, debiéndosele, por esto, estimar como un discípulo espiritual directo de las valentías sintéticas de Herrera y las brillantísimas tonalidades de Roelas; pero bien se nota, además, en él, aún indisciplinado auto-dictado, guiado más por los ardores de su genio inquieto que por las metódicas enseñanzas de un experimentado maestro (1).» Trasuntos de la valiente manera de pintar de Herrera, de sus varoniles arrojos, de sus grandes contrastes en el claro-obscuro y de las delicadas y dulces armonías de Roelas, hallamos a cada momento en los lienzos de

(1) Artículo en la revista *Por el Arte,* número 4, año 1.°, 1913.

Valdés; pero no fueron estos caracteres, solamente, los que constituyeron la personalidad del artista, sino su exquisito sentimiento, su genio particularísimo.

He aquí, ahora, los numerosos nombres de los ignorados artistas de que pudo recibir sus primeras impresiones:

Francisco Alvarez (1620), Diego Ahedo Calderón (1613), Francisco Alonso (1632), Antonio Luís (1665), Antonio de Arnos (1632), Luís Caballos (1631), Diego de Campos (1658), Mateo Carato (1628), Francisco Barrera (1638) (1), Gonzalo de Campos Guerrero (1619), Cristóbal de Colmenares (1613), Blas de Contreras (1665), Tomás de Contreras (1658), Francisco de la Cruz (1611), Andrés Chamorro (1665), los hermanos Alonso, Juan y Nicolás Faxardo (1663) (2), Pedro Fernández (1641), Baltasar de Figueroa (1659), Francisco de Fonseca (1631), Miguel Jerónimo (1630), Francisco Hernández Pacheco (1665), Francisco López (1635), Julián Cortés (1623), Miguel Güelles (1614), Juan Bautista Escobar (1632), Diego de Esquivel (1618) (3), Alonso de Llera o Llexa (1638) (4), Lucas de Esquivel (1622), Bernal Martín (1633), Alonso de Flores (1642), Mateo Martínez (1634), Miguel Gómez (1635), Juan de Medina (1635), Pedro de Morejón (1643), Pedro Norio (1649) (5), Alonso Pérez (1652), Francisco Juanelo (1614), Juan de Rivas (1653), Andrés Ruíz (1641), Diego de Salazar (1630), Francisco Sánchez (1650), Antonio de Valdivieso (1648), Francisco Vargas (1621), Francisco Vicente (1619), Alonso de Zamora (1647), José Montes Mariscal (1639), Ignacio Ríes (1649), Pedro de Soria (1655).

Bastan los nombres expresados a los propósitos que nos proponemos, que no son otros que demostrar la ligereza con que antes, y aun ahora, proceden algunos al clasificar cuadros, cuando sólo conocen un cortísimo número de nombres de los artistas que florecieron en las pasadas centurias, siendo así que, en todas ellas, hubo muchos más, cuyas obras, o no existen, o permanecen desconocidas, y, por tanto, es imposible juzgar de los vuelos artísticos de sus autores.

No pretendemos ni remotamente asegurar que todos los pintores enumerados llegaran a ser notables maestros, pero sí algunos, como acontece con Juan Martínez Gradilla, del cual no se conocía obra alguna, y que, indudablemente, fué un artista *de cuerpo entero,* como lo

(1) Cit. por Ceán.
(2) Id. íd. íd.
(3) Id. íd. íd.
(4) Id. íd. íd.
(5) ¿Pedro Honorio de Palencia? Id. íd.

demostró en el hermoso lienzo, firmado y fechado de su mano en 1682, que tuvimos el gusto de descubrir en la iglesia de la villa de Alcalá del Río. Lo mismo podríamos decir del peritísimo pintor Francisco Barrera, que en 1638 firmaba unos excelentes *bodegones* que posee nuestro amigo el entendido coleccionista Dr. D. Gabriel Lupiáñez, únicas obras que hasta ahora se conocen de su mano, reveladoras de muy altas cualidades; y de Juan de Uceda Castroverde, artista que muy justamente podemos calificar de meritísimo, que se encuentra en el mismo caso que los anteriores, pues sólo existe de él un cuadro, que se custodia en el Museo sevillano, representando la Sagrada Familia.

Otros ejemplos podríamos citar, que omitimos, por no incurrir en la nota de importunos.

¿Qué razón hay, preguntamos ahora, que se oponga a la creencia de que algunos de estos artistas fuese el maestro de Valdés y lo guiara en sus primeros pasos?

De los pintores hispalenses, *cuyas obras conocemos,* y de los cuales nos ha transmitido la Historia rasgos biográficos, indudablemente con el que más parecido tiene el autor de *Las Postrimerías,* por su carácter moral y por sus obras, es con Herrera *el Viejo;* así no ha de extrañar que, si juzgamos las producciones de entrambos, apreciemos grandes analogías entre las unas y las otras, como consecuencia de la afinidad de sus caracteres. Muy viriles los dos, enérgicos, impetuosos, amantes del color, cuyas bellezas interpretaban a maravilla, profundos conocedores de la técnica, complacíanse en salvar sus dificultades, lográndolo a veces con sus valientes arranques, y otras incurriendo en errores impropios de maestros de tan altos vuelos. Al apreciar sus cualidades artísticas dice muy acertadamente el Sr. Beruete: «La técnica de sus obras es tan varia que sería inútil tratar de encontrar su característica. Su atrevimiento pictórico es grande; el uso de tonos rojos, un rojo muy peculiar suyo, metido con brío, lo demuestra. El uso de tonos finísimos grises le hacen, en cierto modo, hermanarse con el Greco y Velázquez; el de tonos intensos y dorados le separa en absoluto, en otras obras, de casi todos los pintores españoles, y unos y otros le avaloran como colorista extraordinario. La idea que manifiesta de la descomposición de los colores y de los tonos reflejados demuestra una observación profunda del natural, y le hace adelantarse, en esta orientación pictórica de la luz y el color, siglos enteros a sus contemporáneos, y anticiparse en el problema que tanto preocupa hoy a los coloristas. Muestra esto su penetración y viveza.» A tan atinadas frases sólo añadiremos que Valdés fué un artista que tuvo personalidad y estilo propios; que nunca se propuso *imitar* a nadie; que poseyó genio y aptitu-

des suficientes para remontarse a las alturas de la concepción y de la ejecución con las alas poderosas de su espíritu, no obstante que el medio ambiente que le rodeaba, que las escaseces de su hogar, asediándole constantemente y ofreciendo a su imaginación el espectro de la miseria al final de sus años, no eran ciertamente estímulos favorables que le alentaran a remontarse a las alturas por él soñadas, cuando a cada paso ofrecíanse a sus ojos las tristes realidades de la vida. ¿Hemos, pues, de extrañar sus desigualdades, sus incorrecciones, las faltas de estudio que revelan muchas de sus obras, ejecutadas, acaso, en circunstancias penosas, en días en que le apremiaban inexcusables necesidades materiales para el sostenimiento de su familia? ¡En qué momentos tan amargos fueron, tal vez, pintados muchos de los cuadros que calificamos con razón de defectuosos!...

No existen, pues, datos ciertos para asegurar quién fué el maestro de Valdés, ni en qué taller recibiera las primeras lecciones, y, por tanto, desde la fecha de su nacimiento (1622) hasta la de su matrimonio, efectuado en 1647, a los 25 años de edad, hallamos una gran laguna que sólo podrá llenarse con los documentos que se encierran en este Archivo de Protocolos. Grande es nuestra pena al vernos obligados a renunciar a la complacencia que hubiésemos tenido en encontrarlos, para completar la presente *Biografía,* investigando, sin temor a fatigas ni al tiempo que hubiésemos podido invertir, hasta averiguar la educación y aprendizaje de Valdés; pero, como esto es imposible, porque *el amo de los papeles* no lo permite, hay que pasar por alto tan interesante período de su vida hasta llegar al momento en que nuestro artista contrajo matrimonio en Córdoba.

Al tratar de este importante hecho de la vida de nuestro biografiado tenemos que dejar la palabra al amigo D. Enrique Romero de Torres, el cual ilustra con preciosos documentos este período de la vida del gran artista, entre los cuales figura en primer lugar la partida de matrimonio, que, copiada a la letra, dice así:

Juan Valdes Leal
con
D.ª Isabel Martinez
y Morales
—
En 15 de noviembre de 1655 años llebaron fe para velarse en la Magdalena.
(Rubrica de Mohedano)

En la Ciudad de Cordoua en catorce de julio de mil y seiscientos y quarenta y siete años abiendo preçedido en esta iglesia del señor San Pedro una de las tres monitiones que dispone el santo Concilio de Trento y dispensadas las dos en virtud de una Licencia del señor Licenciado don Antonio Riberos vicario general de Cordoua refrendada de Bartolome Francisco de Bustos notario su fecha a treçe del dicho mes y año yo el Licenciado Bartolome Mohedano Rector desta

dicha yglesia despose por palabras de presente que hacen verdadero matrimonio in facie eclesiæ a Juan Valdes Leal hijo de Fernando de Nisa y de Doña Antonia Leal Valdes (1) sus padres natural de la ciudad de Sevilla vecino desta collaçión con doña Isabel Martinez de Morales hija de Pedro de Morales y de doña Luisa Mathias su mujer natural y vecina de Cordoua a esta collacion en la calle de la feria por lo alto. Fueron testigos Pedro Junquito de gueuara scriuano publico de Cordova y Pedro de Miranda su oficial y D. Luis Rufo veçinos de Cordoua y lo firme ut supra de que doi fe.

Licendo Barme
Mohedano
(Rubricado.) (2)

«Ya hemos visto en esta partida de casamiento—continúa el señor Romero—que Valdés Leal se veló ocho años después de casado, en 1655, en la parroquia de la Magdalena, y que, siguiendo la costumbre de aquella época, prescinde de los apellidos de su padre y sólo usa los de su madre invertidos; y que su mujer no se llamaba, como después aparece en otras ocasiones, *doña Isabel de Carrasquilla,* sino doña Isabel Martínez de Morales, hija de don Pedro Morales de la Cruz y de doña Luisa Matías de Navarrete, los cuales gozaban de una buena posición social. Era el suegro de Valdés hijodalgo y maestro cuchillero y tenía una tienda en lo alto de la calle de la Feria, según el «Padrón de vecinos de la parroquia de San Pedro.» (Archivo Municipal de 1646.) En este Padrón se lee:

«Pedro Garcia de Morales maestro cuchillero dijo ser hijodalgo
tienda en que abita el dch P.º de Morales.»

Y asimismo consta en el Padrón de Nobles de los años 1649 y 1650:

«Pedro Morales de la Cruz hijodalgo.»

Pertenecían también a la nobleza los testigos de la boda de Valdés, D. Pedro Junquito de Guevara y D. Luís Rufo, como puede verse en los mismos padrones de los años 1647 y 1648.»

. . . .

«No estaba yo, pues, satisfecho de mi hallazgo—prosigue el escritor cordobés que copiamos—con ser éste de gran importancia; quería yo, además, poseer el expediente matrimonial de Valdés para orientarme en qué iglesia de Sevilla pudiese estar bautizado. Púseme al habla

(1) El lector tendrá ocasión, en el discurso de este libro, de apreciar el juego que hicieron con sus apellidos los hombres y las mujeres de la familia de Valdés.

(2) Parroquia de San Pedro. Tom. 3.º de Casamientos.—Año 1647. Fol. 223 b.

con el ilustrado canónigo y archivero del Provisorato D. Lucas Redondo, quien me dió todo género de facilidades para ayudar mi gestión; pero tropecé con la fatalidad de que un incendio había destruído todos los legajos de mediados del siglo XVII.

Sin embargo, vino a mis manos, tras de una detenida requisa de papeles viejos existentes en la iglesia de San Pedro, la licencia de matrimonio de nuestro pintor, dispensándole dos amonestaciones de las tres que ordena el Concilio de Trento.

«El licen.do Don Antonio de Rivero ✝ Vicario general de cordoua y su ovispado. Doy licencia al Rector cura de la iglesia parrochial de Sanpedro de esta ciud. que abiendo precedido en ella una de las tres moniciones que manda el Santo Concilio en el matrim.o que quieren contraer Juan baldez Leal hijo de fer.do de nisa ide Doña Antonia Leal baldez sus padres natural de la ciud. de Sevilla, y Doña ysabel martinez de morales hija de pedro demorales y de Doña luisa martinez su mug.r natural deesta ciud. anvos contrayentes Vecinos de ella sus parrochianos; y passadas dos oras dedada la primera monición, y no abiendo ni resultando impedim.to Canónico que lo impida. Los desposen y Casen en forma de la madre iglessia y lesden las Vendiciones nunciales della no, obstante, dicho contrayente sea forastero, y noa hayan precedido las dos moniciones restantes. Por quanto por mi Vista cierta inform.on de la livertad de dicho contrayente con las confesiones de anvos y fes demoniciones fhas. en la iglessia parrochial de San Vicente delaciud. de sevilla; y justas y razonables causas que a ello me an mouido asi loe proveido i dispenso con los susodhos en las dhas Dos moniciones y se les notifique no se junten acoabitar hasta tanto que ayan precedido y el dho matrim.o se haga sabiendo los contrayentes la dotrina christiana en lo importante a su salvación. Dada en Cordova a trece de Julio de mil seist.o cuarenta y siete.—

Ell d.o Don Antonio de Ribero (Rubricado.)

Porsum.to Bart.me Frán.co de Bustos (Rubricado.)

L.a de matrim.o Con Unam.on pasadas dos oras.»

Nos dice esta licencia matrimonial que en la iglesia de San Vicente de Sevilla leyéronse las dos amonestaciones que le dispensaron en Córdoba a Valdés Leal en su casamiento. Cuando fuí a aquella ciudad en busca de la partida de bautismo del artista, tuve la satisfacción de comprobar esta noticia en un tomo que empieza así:

«Libro de amonestaciones desta Iglesia del Señor San Vicente de Sevilla empieza desde el año 1640.

En 21 de Abril 1647 anos Jvan baldes Leal n.l de esta ciudad de seuiª Hijo de Fernando de nissa y de d.ª Antonia leal y Baldes con D.ª isabel martinez de morales n.l y vecina de la ciudad de cordoba Hija de Pedro de morales y de d.ª luissa martinez.»

El ilustre crítico alemán, Dr. Augusto Mayer, estuvo hace cuatro años en Córdoba buscando con gran empeño en el Archivo de Protocolos la dote que aportó a su matrimonio D.ª Isabel Martínez de Morales. El hallazgo de esta escritura—de cuya existencia dió la noticia el Sr. Gestoso, por otro documento análogo de Sevilla, en su *Diccionario*—tenía entonces grandísima importancia, porque hubiera resuelto la naturaleza ignorada de Valdés Leal; pero la suerte le fué adversa en sus investigaciones al ilustrado Sr. Mayer, como también a otros escritores cordobeses que intentaron lo mismo, que no siempre la fortuna acompaña en estas rebuscas.

Más afortunado yo, he tropezado con la interesante carta dotal, que doy a conocer, de la cual sacó copia, en 26 de Noviembre de 1690, la viuda de Valdés, que ahora resulta llamándose *Doña Isabel de Carrasquilla:*

(COPIAS C, D, E, F)

«Dotte
Jn.º de baldes
á
D. Isauel de caRas quilla su mug.er
†
En cor.na en beinte y seis dias del mes de nobi.e m.e de mil y seissos y nobenta años en birttud y cumplim.to de conpulsorio despachado por el Sr Lzdo don Jnº Joseph de Chaves y pereda alcalde m.or desta ziud rrefrendado de Franco fez de la bega ess.no del n.º destta ziud.d su datta en beyntte y zinco nobi.e año de mil y ss.os y nobentta di ttraslado desta escrip.ª a la p.t de D.

«Se Pan quantos esta carta vieren como yo Juan de Baldes maestro del arte de pintar Hijo lijitimo de Fernando de Baldes de nisa ques difunto y de doña antonia leal que fue su lijitima muger Vsos que fueron de la ciud. de Sevilla digo que Por quanto mediante la boluntad de Dios nuestro Sxp.to Susanto servizio yo Casse lijitimamente con Doña y Sauel de caRasquilla miesposa Hija lijitima de Pedro de la Cruz morales y de doña luisa Matias de nabaRete su lijitima muger Vsos que son desta ciud. de Cordova en la collacion de San Pedro y Por quanto Para ayuda a sustentar las obligaciones y cargas del matrimonio la dha mi esposa ttrujo a mi Poder ciertos Vienes ropas y preseas de cassa y ottros Vienes Raises de los quales no se otorgado Carta de dote hasta ora q. me apedido que Por lo que dios ntro S. fuese serbido de dis Poner acuya divina Boluntad estamos dispuestos yo lo quiero hacer y Poniéndolo en ex.an otorgo que recibí en dote Caudal y Casamiento con la dha mi es Possa ttres mil seiscientos y ttreynta y cinco Reales en Vienes apresciados a mi satisfaccion Por personas que dello saben y Entienden que para su mayor Balidacion y notoriedad Ruego a elpresente escribano pusiera e incorpore en esta escritura los dhos Vienes y sus precios y asi se hizo que son como sigue:

— dos colchones de bram.te enfundados con lana en beinte y cinco ducados. . . V 235 Rs.

Sr^a Isabel de carraspuilla viuda de J.° de Valdes v^a de la ciu.^d de Sev.^a en papel del sello seg.^do el p.° pliego y el intter-medio comun de que doy fe el qual di como susesor en el ofizio nota y papeles de Pedro de Junquitto Guebara mi p.^e y Sr. difuntto ess.^no que fué del n.° destta ziu.^d de que doy feé
Melchor junguitto
ss.^no pu.^co
(Rubricado.)

— dos sauanas de crea con Randas en diez ducados.	V 110	Rs.
— dos sauanas de bram.^te en nuebe ducados.	V 99	Rs.
— Vn paño de cama y Rodapies colorado con galon de plata en onse dus°.	V 121	Rs.
— Vna colcha de tafetan amarillo y Rodapies de lo mismo en trese ducados.	V 143	Rs.
— Vna cama de nogal en seis dus°. . .	V. 066	Rs.
— Vnas almoadas de gante con puntas enfundadas En quatro ducas^s m°. .	V 049	Rs.
— Dos pares de almoadas de crea en ttres ducados.	V 033	Rs.
— Vna camisa de muger labrada con pita en quatro dus° y m°. . . .	V 049	Rs.
— Ottras dos Camisas en seis dus°.. . .	V 066	Rs.
— Ottra camisa labrada con seda negra en sesis ducados.	V 066	Rs.
— Vna toalla con puntas y Randas en quattro ducados.	V 044	Rs.
— dos toallas de crea en dos ducados. . .	V 022	Rs.
— dos tablas de manteles en dos ducados..	V 022	Rs.
— Seis serbietas en dos dus° y m°.. . .	V 027	Rs.
— quattro sillas de nogal en dies y siete ducados.	V 187	Rs.
— Vn cofre tumbado negro en seis ducados..	V 066	Rs.
— quatro cojines del suelo dos de damasco en doce ducados.	V 132	Rs.
— Vna almilla de senpiterna açul en tres ducados.	V 033	Rs.
— Vn jubon de tafetan doble negro en ttres ducados.	V 033	Rs.
— dos tallecillos uno de tafetan Encarnado y otro de crea Endies dus° y m°..	V 027	Rs.
— Vna saya de Bollejo endos ducados.. .	V 022	Rs.
— Vnas enaguas de Rajuelo encarnadas en quattro ducados..	V 044	Rs.
— Vnas enaguas de Ruan en tres dus°. .	V 033	Rs.
— Vna pollera destameña de seda leonada y negra en ocho dus°. . . .	V 088	Rs.
— Vn manto de seda nuebo diez dus°.. .	V 110	Rs.
— Ottro de mediado cinco dus°.. . . .	V 055	Rs.
— Vn bestido entero de tafetan doble dado aguas negro quarenta dus°. . .	V 440	Rs.
— Vna sarten y una caldera en ttres ducados.	V 033	Rs.

— Vna suerte de olibar en el alcor
de la sierra término desta ciud.

en el pago que diçen de los pradillos linde con el olibar que fué de Fr.co pre deslaba y olibar que fue de fr.co Ruis franco y otros linderos como se contiene en las escripturas que originales me entrega el dho Pedro de morales de la cruz con cargo de ocho mil y setecientos y ochenta mrs. de çenso principal en favor del conbento e monjas de la consepcion desta ciud. apresciado en cien ducados conque son cumplidos los dhos ttres mil seis° y treinta y cinco Reales que aci Recibo como dho es en presenzia del presete escribano y de los testigos desta carta de mio enttrego y Recibo el preste escribano doi fe porque se hizo en mi presenzia y de los dhos testigos y porque sea á presentamiento de la dha dote de la dha mi esposa y por onRa de nuestro casamto le doi en aRas propter nunzias y pura donación á la dha mi esposa setecientos y setenta y cinco Reales que confieso caven en la decima parte de mis bienes y hacienda que de presente tengo y adelante tubiese que juntos con la dha dote suman y montan cuattro mil y cuatrocientos Rs. esto me obligo de tener en lo mejor y más vien parado de mis vienes y hacienda y cada y cuanto el dho matrim.° sea disuelto y apartado enttre mi y la dha mi esposa por muerte ó diborcio ó por otro cualq.r caso que el dr° dispone doy poder á la dha mi esposa ó á quien por ella sea parte para que los aia y cobre sin esperar la dilacion del año que el der° permite para bolber y Restituir las dotes cuio benef° Ren° y otro que me competa para lo asi cumplir y pagar obligo mi persona y vienes avidos y por aver doi poder á la justi.ª de su majestad para su exon y cumplimto como por sentenzia p.da en cosa juzgada Ren.° las leies de su favor y la general yo la dha Doña isauel de caRasq.ª aseto y Reçibo esta escript.ª en mi favor ques ff.ª en la ciud. de Cordoua año del nacim.to de salbador y Redemptor jesucristo de mil y ss.° y cuarenta y ocho y el dho otorgante á quien yo el escribano doy fe que conozco lo firmo y por la aceptante un tt° porque dijo no saver siendo testigos Pedro de miranda escribano de su maj.d Anton Sanchez de sepulveda cordero y diego frs. molero cuchillero VSos de corª y se otorgo a beinte y ocho del mes de enero del dho año doy fe.

Pedro de Junquito

Jn° de baldes — S pu

(Rubricado.) — (Rubricado.)

(Escribanía de Pedro Junquito de Guebara, año de 1648.—Protocolo 50, folio 59 y 60.)»

Por este documento vemos que el padre de Valdés, Fernando de Nisa, debió morir a los pocos meses de haberse casado su hijo, puesto que en la partida de casamiento de éste no aparece como difunto, y ahora sí en la escritura de dote. También consta en ella que D.ª Isabel de Carrasquilla no sabía firmar (1), y, por consiguiente, mal podía ser pintora, como asegura Palomino sin fundamento alguno.

---

(1) No deja de ser curiosa la particularidad de que, según manifestaciones de la doña Isabel en más de un documento, no sabía firmar, y en otros sí lo hace, y por cierto bien claramente. En la copia que más adelante damos de la carta de cesión de los bienes raíces que poseía en Córdoba la mujer de Valdés, hecha en favor de Pedro García de Morales, puede verse el facsímile de su firma.

En este año de 1648—continúa diciendo el Sr. Romero—aparece Valdés Leal viviendo en la calle de la Feria, tres casas más arriba de la de sus padres políticos, como reza en el «Padrón de confesiones de la iglesia de S. Pedro»:

«Juan de Valdes
Isabel polonia de morales sum.v »

La casa en que vivió, según he podido comprobar en unión del ilustrado archivero del Ayuntamiento, D. José de la Torre, es la que hoy, ya reformada, lleva los números 47 y 49 de la citada calle, llamada en la actualidad de San Fernando.

Sin duda hubo de ausentarse, quizás para hacer algunos trabajos pictóricos, en los años siguientes de 1649 y 1650; pues en los Padrones correspondientes a estas fechas sólo aparece habitada la casa de Valdés Leal por una criada llamada Agustina Herrera y una hija de ésta.

Mucho tiempo vivieron en la calle de la Feria D. Pedro de Morales y D.ª Luisa Matías de Navarrete, desde 1633 hasta 1653, en que se trasladaron a la calle de Frías, parroquia de la Magdalena. Tuvo este matrimonio, a más de la mujer de Valdés Leal, que era la mayor, cinco hembras y un varón, que murió de corta edad en 5 de Enero de 1650. (Padrón de confesiones de San Pedro, de 1649):

«Pdo morales de la Cruz.
D.ª Luisa mathias de navarrete sum.r
Leonor maria h. l.
Juana felix h. l.
Maria de Carrasquilla h. l.
Luisa Antonia h. l.
Manuel Francisco h. l.
Hierónimo (criado).»

Andando el tiempo, los suegros de Valdés, con algunas de sus hijas, trasladáronse a Sevilla, y vivieron en compañía de éste en la casa que habitaba de la calle del Hospital del Amor de Dios, parroquia de San Andrés. Véase el «Padrón de confesiones de esta Iglesia del año 1674», que dice así:

«Juan de Valdes
D.ª Isabel de Morales
Luisa de Morales
D.ª Antta leal
Maria de castro
Maria de Valdes
D.ª Eugenia de Valdes
D.ª Luisa de morales
Lucas de Valdes

xptobal leandro
xptobal perez.» (1)

Tales son los importantes datos con que el Sr. Romero de Torres ha ilustrado la biografía de Valdés; y, a partir de aquí, iremos consignando, en el discurso de este libro, los que por nuestra parte hemos logrado reunir.

La obra más antigua del gran pintor sevillano, de que hasta ahora hay noticia, es el cuadro representando a *San Andrés,* que, además de su firma, lleva la fecha de 1649. Hállase en el presbiterio de la iglesia de San Francisco, de Córdoba, que el Sr. Beruete describe en los siguientes términos: «Él es (nuestro biografiado) un nuevo representante, y no de los primeros, del naturalismo artístico andaluz. Claramente lo demuestra su primera obra conocida, *San Andrés*... Es una hermosa figura de tamaño mayor que el natural, y en la que, como hemos dicho, se deja sentir el estilo de Herrera, realista, con finura de claro-obscuro y algo rudo e impetuoso. La figura del santo, en pie, apoya

(1) Los padrones de vecinos de la parroquia de San Andrés, en los años 1673 y 74, al tratar de la casa de Valdés, citan más personas moradoras de la casa del pintor, dando lugar a confusiones el juego de los apellidos de algunas. En el primer año vivían con Juan de Valdés, Felipe Martínez (A), doña Isabel de Morales (B), D.ª Luisa de Morales (C), D.ª Luisa de Morales, D.ª Antonia de Morales, doña Michaela de Morales, María de Castro, Cristóbal Leandro, Gaspar Antonio y María de Morales (D).

En el Padrón de 1674 cítanse todavía más personas; además del jefe de la familia, D.ª Isabel de Morales, D.ª Luisa de Morales, D.ª Antonia Leal, María de Castro, María de Valdés, D.ª Eugenia de Valdés, D.ª Luisa de Morales (E), D.ª Michaela de Morales, Pedro de Morales (F), Lucas de Valdés, Cristóbal Leandro y Cristóbal Pérez.

Afortunadamente para la pobre bolsa de nuestro biografiado, levantaron el vuelo los numerosos huéspedes, y sólo se nombran en el Padrón de 1675 al matrimonio, suegra, hijas, a Cristóbal Leandro y a Cristóbal Pérez, que serían criados u oficiales del pintor.

En el Padrón de 1676 nómbranse las mismas personas, apareciendo la esclava Polonia.

En los de 1677, 78, 79, 80, 81 y 82, en lugar de los citados Cristóbal Pérez y Cristóbal Leandro, hallamos a Pedro Varinelos, Juan de Neira, Ignacio Bruno de la Vega y Josephe Peña, omitiéndose en el de 1681 a D.ª Luisa Rafaela; y en el de 1684 (falta el Padrón del año anterior) a D.ª María de la Concepción y a D. Lucas, nombrándose, en cambio, a Catalina y Ana María de Molina (¿sirvientas?).

En 1685 hallamos los nombres de Antonio de León y Catalina de Valdés y Morales (¿hija la segunda de Felipe Martínez y de Luisa Rafaela?)

En 1686-87 no hay más novedad que los criados Josefa de los Santos y Alonso Sierra; y al siguiente año, además del matrimonio Valdés, cítanse a D.ª Antonia de Valdés, Catalina, Isabel Josefa Ortiz, a Neira, Peña y Félix Martínez (¿Felipe?)

En 1689 menciónanse al pintor y a su mujer y a sus hijas Luisa, D.ª Luisa de Valdés, hija de ésta; Eugenia y Catalina Cecilia de Valdés, nieta; a Francisca Catalina Gómez y Manuel Morellón. En este Padrón aparece viviendo, junto a sus padres, Lucas con su mujer D.ª Francisca de Rivas; María Manuela Núñez y María de la Encarnación Ruíz (¿sirvientas?) Por último, en el año de 1691 omítese el nombre del artista, fallecido en el anterior, y viven con su viuda sus hijas Luisa, Eugenia y Antonia, y sus nietas Catalina y Bernarda.—*(Notas del A.)*

(A) Su yerno, casado con Luisa Rafaela.
(B) Su mujer.
(C) ¿Su hija Luisa Rafaela, que toma el apellido de su madre?
(D) Indudablemente, algunas de estas mujeres, que llevan el apellido Morales, serían hermanas y sobrinas, tal vez, de la mujer de Valdés.
(E) Nótese que se nombran a dos D.ª Luisa de Morales.
(F) El suegro de Valdés.

su mano izquierda en la cruz. Viste túnica morada grisácea y manto amarillo. En el fondo obscuro se ve un rompimiento a la derecha, con paisaje, y en él un castillo sobre un picacho, todo ello pintado con gran largueza de pincelada. Aun cuando se noten algunas inexperiencias, tiene trozos magistrales, tales como la cabeza, los pies desnudos y un gran libro abierto, que ocupa el primer término de la izquierda. En el ángulo bajo de la derecha está la firma y la fecha: «Joan de Baldes faciebat Anno 164...» El último número de esta fecha está borroso: parece un 7 o un 9. Aun siendo esto último, y determinado el año 1649 para la ejecución de este lienzo, lo habría hecho a los diez y nueve años, cosa prodigiosa por la facilidad y maestría que ostenta.»

Conocida ya la fecha exacta del nacimiento del artista, y no la errónea consignada por Ceán, en la que se apoyó el Sr. Beruete para computar la fecha en que fué pintado el cuadro de que tratamos, puede afirmarse que éste hubo de ejecutarlo su autor a los veintisiete años, no a los diez y nueve, y ya la diferencia de ocho años en la vida de un artista no es para desdeñada.

De estos tiempos datan también, según los críticos, los dos lienzos de *San Elías* y de la *Virgen de los Plateros,* que se custodian en el Museo de Córdoba, muy reputados ambos, especialmente el segundo, pues, a consecuencia de haber estado durante muchos años a la intemperie, fué restaurado, en 1795, por D. Antonio Torrado, y después por D. Rafael Romero Barros, el cual lo halló tan maltratado, que, según nos asegura persona peritísima, tuvo que hacer nueva la cabeza de San Antonio (1).

Ya tendremos ocasión, en el discurso de este libro, de comprobar las dificultades que ofrece la clasificación cronológica de las obras de Valdés; por lo tanto, a riesgo de equivocarnos, vamos a atrevernos a aumentar el número de las que hemos citado, ejecutadas en Córdoba, con otras cuyo conocimiento es debido a la inteligente labor investigadora del Sr. Romero de Torres, el cual las dió a conocer en la excelente revista de Barcelona *Museum.* Trátase de los cuadros representando a los apóstoles San Andrés, de que antes tratamos, y San Pedro, el segundo, existente en la iglesia parroquial del mismo nombre. Ambas figuras están representadas en tamaño colosal, pues el San Andrés mide de alto 2'81 metros por 1'72 metros de ancho, y el San Pedro 1'91 de alto por 1'70 de ancho. El Santo Pontífice háliase sentado; su cabeza es sumamente expresiva, acompañando la acción al sentimiento de su rostro, pues apoya su mano derecha abierta contra

(1) El Sr. D. Rafael Ramírez de Arellano.

el pecho, y con la izquierda sujeta las llaves y un libro. Toda la figura resulta grandiosa, de vigorosa ejecución, tratada a la manera de los grandes maestros poseedores de la técnica. La cabeza, sobre todo, es inspiradísima, y su expresión extática, y acaso de dolor y de arrepentimiento, revelan a un gran pintor cristiano.

En la iglesia de San Juan y de Todos los Santos, de Córdoba, existe otro lienzo, también representando al mismo Santo Potífice, de medio cuerpo, que parece repetición del anterior, si bien ofrece la variante de hallarse en posición invertida, esto es, mirando hacia la derecha. Compañero de este cuadro es otro con la imagen de San Pablo. Estos cuatro lienzos hállanse muy retocados; algunos, como el de San Pedro de cuerpo entero, sufrió imperita restauración en 1760, según consta de un letrero que se lee en el ángulo inferior de la derecha; y en cuanto al de San Pablo, que acabamos de mencionar, hállase en lamentable estado.

Porque en todas estas figuras hallamos muy vivo el estilo del pintor sevillano Herrera *el Viejo,* cuya influencia es manifiesta en los primeros tiempos de Valdés, apareciendo claramente apegado a ella el gran artista, nos inclinamos a creerlas pintadas en estos años, pues poco tiempo después parece olvidarse de tales primeras impresiones, si bien no del todo, manifestando sus cualidades relevantes e imprimiendo a sus obras un estilo propio, el cual no se confunde con ninguno de los que caracterizaron las obras de sus contemporáneos.

II

1650-1658

Auséntase Valdés temporalmente de Córdoba para pintar en Sevilla.—Los cuadros que pertenecieron a las religiosas Clarisas de Carmona.—Grandes analogías que se advierten en la composición de uno de ellos con otro de Murillo.—El cuadro de la Concepción que perteneció a la galería de D. Aniceto Bravo.—Nacimiento de su primera hija Luisa Rafaela.—Los lienzos que pintó para el monasterio de San Jerónimo de Sevilla.—Desigualdades técnicas e influencias que se manifiestan en sus obras.

De la carta dotal de D.ª Isabel de Carrasquilla, como así es nombrada la mujer de Valdés en dicho documento, otorgada en 1648, al siguiente año de haber contraído matrimonio, dedúcese que los padres del artista *habían* sido vecinos de Sevilla; que Fernando de Nisa debió fallecer en este mismo año; pues, como hace observar el Sr. Romero de Torres, según queda dicho, en la partida de casamiento se le nombra como presente, y en la referida carta dotal como difunto. Por lo visto, el matrimonio Nisa-Valdés hubo de trasladar su residencia a Córdoba algún tiempo antes, y una vez casado su hijo, éste aparece viviendo en dicha ciudad en la calle de la Feria, tres casas más arriba de la de sus suegros, collación de San Pedro, en el mismo año de 1648. «Sin duda hubo de ausentarse Valdés, quizás para hacer algunos trabajos pictóricos, en los años siguientes de 1649 y 1650—dice el Sr. Romero de Torres—pues en los Padrones correspondientes a estas fechas sólo aparece habitada la casa de Valdés por una criada llamada Agustina Herrera y una hija de ésta.»

¿Qué trabajos pudieron ser éstos que lo obligaron a ausentarse de Córdoba? Nos inclinamos a creer que, a más de otras obras de que hasta ahora no tenemos noticia, sin duda ocupó los años, desde 1650 al 53,

en pintar los grandes lienzos de Santa Clara, de Carmona, que aparecen firmados y fechados en el segundo. ¿Qué menos que este tiempo para tan importante labor, la cual es seguro que no realizaría solamente, sino teniendo que cumplir otros encargos? Es, pues, indudable, que, solicitado por sus paisanos, debió ausentarse de su casa, donde acaso lo retenía el interés de complacer a su mujer, la cual, naturalmente, deseaba vivir en compañía de sus padres. Precisamente las molestias que les causaran las frecuentes ausencias de su casa, y lo solicitado que se hallaba por los sevillanos, hubieron de determinarle, al cabo, a trasladar su residencia a su patria definitivamente, antes de 1657, en que recibió de los monjes de San Jerónimo de Buena Vista, extramuros de esta ciudad, el importante encargo de los cuadros que se conservan en nuestro Museo con asuntos de la vida de aquel santo y los retratos de insignes varones de la misma Orden. Debió esto ocurrir poco después del nacimiento de su primera hija Luisa Rafaela, cuya partida bautismal, después de buscada inútilmente por nosotros en los archivos parroquiales de San Martín y de San Andrés, sospechando que podría hallarse en el de San Pedro, de Córdoba, rogamos a nuestro buen amigo el Sr. Romero de Torres que tuviera la bondad de buscarla; y, con efecto, siempre con él propicia la fortuna, tuvo el gusto de dar con ella entre las del año de 1654. No hay duda, pues, que el matrimonio Valdés residía entonces en Córdoba, y que el artista, por lo menos, pasaría temporadas en Sevilla para cumplir sus compromisos con las religiosas carmonenses, pues, dadas las grandes dimensiones de los lienzos que pintara para aquéllas, es razonable suponer que fueron ejecutados en Carmona o en Sevilla.

Siguiendo el método cronológico que nos hemos impuesto, veamos cómo satisfizo los deseos de aquella comunidad y cómo a los treinta y un años el joven pintor manifestó, una vez más, sus excepcionales facultades, conocidas ya de los cordobeses y de los sevillanos.

Cuatro grandes lienzos fueron los que pintó para decorar los muros del presbiterio de la iglesia de Santa Clara, de Carmona. Los dos mayores, en su parte superior, tenían forma apuntada para adaptarse a la ojival de dichos muros (1). Representa el del lado de la Epístola *La toma de hábito de la Santa* y su *Profesión de religiosa,* asuntos que figuraban estar divididos en su centro por una ventana fingida, la cual tiene un pedestal al pie, con un angelote. Debajo de este cuadro había otro,

(1) Al ser adquiridos por el Sr. Bonsor todos estos cuadros, teniendo en cuenta dicho señor la difícil adaptación de ellos a los muros de cualquier casa o edificio y el daño considerable que tenían, precisamente en sus partes superiores, no susceptibles ya de restauración, los ha cortado horizontalmente, dándoles formas regulares.

muy apaisado, conteniendo *El milagro ocurrido con Inés, hermana de la Santa,* cuando trataban de obligarla a que no entrase en religión, y su cuerpo adquirió tal peso, que no fué posible moverla de un sitio.

En el más alto del lado del Evangelio represéntase a *La Santa deteniendo a los turcos,* y en el que había debajo figúrase *La visión que tuvo Santa Clara en los momentos de su feliz tránsito,* del Señor y la Virgen acompañados de un coro de Vírgenes. Las figuras de los dos cuadros más grandes, que estuvieron colocados en las partes altas de los muros, son de tamaño natural, y las de los otros, algo más que la mitad de aquél. Estos cuatro hermosos lienzos fueron adquiridos en 1910, con las licencias eclesiásticas oportunas, por nuestro querido amigo don Jorge Bonsor, que los conserva en su residencia del antiguo castillo de la villa de Mairena del Alcor.

Inspiróse el ilustre artista, para ejecutar tan importantes obras, en los relatos que de sus asuntos se hace en la *Vida de Santa Clara,* ciñéndose a aquéllos en cuanto le fué posible.

Vamos, siquiera sea brevemente, a describirlos todos por el orden enunciado:

Entrega el Obispo de Asís a Santa Clara la palma de distinción el Domingo de Ramos (1): A la izquierda hállase un grupo numeroso de figuras, y en primer término un obispo, revestido de pontifical, con riquísima capa de brocado, cuya beca de terciopelo carmesí enriquecen bordadas imaginerías, el cual está en actitud de entregar una palma a la nueva religiosa, que la recibe con la vista en el suelo y con una expresión de profundo recogimiento, ataviada con lujoso traje, también de brocado. Detrás de las figuras principales, a uno y a otro lados, hay sendos grupos, de clérigos en la parte donde está el obispo, y en su primer término dos caballeros, uno de ellos completamente de espaldas, mientras que en el lado donde se halla la santa vense unas cuantas damas y mujeres. Fondo arquitectónico de interior de un templo. Separaba este asunto del representado en el opuesto lado, comprendido en el mismo lienzo, la ventana fingida de que antes hablamos, que corresponde a la verdadera que hay abierta en el muro frontero, con el pedestal cuyo frente adornaba un angelote, con racimos de uvas en las manos, viéndose a continuación el otro asunto, en que se representa la

Profesión de la Santa: Que se ve en primer término arrodillada a los pies de San Francisco de Asís, el cual está sentado en un sitial y en actitud de cortarle los cabellos, rodeado de varios frailes de la misma Orden con velas encendidas en sus manos, y uno de ellos sosteniendo

(1) Equivocadamente dijimos antes que en este cuadro se representaba la *Toma de Hábito.*

una bandeja de plata con flores y las joyas de la santa. En el fondo resalta un altar, de madera dorada, en cuyo hueco principal se ven representados al Padre Eterno y a la Virgen en trono de nubes, y abajo un ángel mancebo, que da la mano, para conducirlo al cielo, a otro que simboliza un alma, alegoría, sin duda, de la ceremonia.

En el lienzo del lado del Evangelio se representa, como único asunto, *La Santa deteniendo a los sarracenos ante la puerta del templo,* por la milagrosa acción del Santísimo Sacramento, que ostenta en rico viril sostenido en sus manos. Esta parte del cuadro está a la izquierda, separado de la otra por la ventana abierta en el muro, y al opuesto lado aparecen huyendo los bárbaros, sobrecogidos de espanto, atropellándose jinetes y peones, que se confunden en revuelto montón de hombres y caballos; grupo admirable que ocupó toda la parte derecha del enorme lienzo, destacándose en la superior central la figura, de tamaño natural, de un gallardo ángel mancebo hendiendo los aires con sus alas; y al lado izquierdo, sobre el grupo de la santa y de sus compañeras, una gloria de ángeles niños. Ocupan el espacio del cuadro, debajo de la ventana, las figuras de dos turcos, que huyen aterrados ante el prodigioso poder del Santísimo Sacramento. Desgraciadamente ambos enormes lienzos hállanse maltratados, no sólo por haber sido separados de sus bastidores, enrollándolos durante algún tiempo, sino por las desarcertadas restauraciones de que fueron víctimas por un mal pintor llamado Francisco Pérez (a) *Guirripo,* hace unos cuarenta años. A pesar de tan graves daños, ofrecen en su conjunto rasgos elocuentes del talento de su joven autor. Los estudios de las ricas telas, la gallardía y grandiosidad de muchas de sus figuras, la brillantez de tonos y los efectos de luz, acreditan la maestría de Valdés más que suficiente para acometer con el mejor éxito, uno o dos años después, la obra de los diez lienzos que constituyeron el retablo primitivo del Carmen, de Córdoba; y cuatro más tarde los dos mejores que se le aumentaron, para enriquecerlo, con asuntos de la vida de San Elías. Una vez en poder de nuestro querido amigo el docto arqueólogo Sr. D. Jorge Bonsor todos estos cuadros, hemos tenido ocasión de examinarlos detenidamente, pudiendo asegurar que el mejor de todos ellos, el que parece pintado con más cariño por Valdés, es el últimamente citado, tanto por su grandiosa composición como por la valentía de su dibujo y fuerza de color. Una observación hemos hecho en el de la *Entrega de la palma a la santa.* Teniendo en cuenta el artista la altura en que había de ser colocado, y procurando producir el mejor efecto artístico con el menor trabajo, imitó los ricos bordados de las telas por medio de *trepas,* a las cuales quitaba la natural dureza del

recorte con toques brillantes en los sitios heridos por la luz, dados con tal inteligencia y tino, que la ilusión es perfecta.

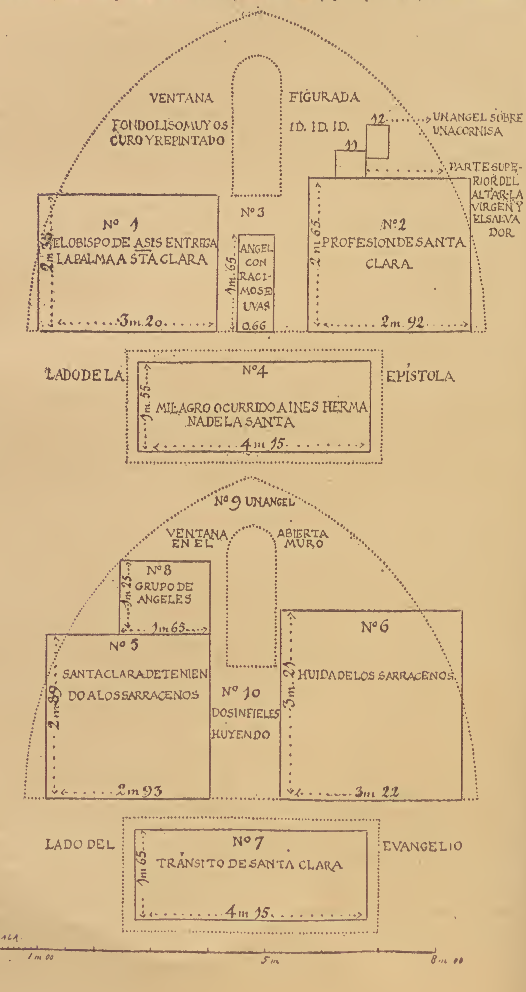
Tránsito de la santa: A la izquierda del espectador, tendida en pobre lecho y ligeramente incorporado el torso, que descansa en unos almohadones, está la santa vestida de su hábito, con las manos cruzadas sobre el pecho. Rodéanla varias religiosas de su Orden, de pie unas y arrodilladas otras, dando visibles muestras de su profunda pena al enjugar las lágrimas que resbalan por sus rostros. Religiosos franciscanos también presencian el acto, viéndose uno, en primer término, de hinojos, con un libro en la mano derecha y una vela en la izquierda, delante de cuya figura hay un acetre de plata con adornos repujados, en cuyo borde superior, con letra romana, léese: JOANES BALDES; y en el interior de una cartela que adorna el centro del mismo: FASI-EBAT-1653 (1).

Dos vírgenes se acercan a la santa, sosteniendo en sus manos aquel vistoso o riquísimo tapete o manto para cubrir su venerable cuerpo y asear el tálamo para recibir a su Divino Esposo, de que nos habla la *Vida,* en tanto que, lentamente, se acerca la sobrenatural visión de Cristo y su Santísima Madre, con brillante comitiva, compuesta de «un coro de vírgenes santas, con unas tunicelas blancas, cuyo candor excedía a los ampos de la nieve.» Todas las figuras de la celestial aparición posan sus plantas sobre nubes, para significar más su cualidad de seres sobrenaturales, en tanto que las del Señor y de la Virgen huellan cabecitas de querubes. Muy brillante es el colorido general de este gran lienzo y grande la maestría con que están interpretadas las telas, amplias y rozagantes, que dan marcada majestad a las figuras todas. Las luces están también oportunamente distribuídas; pues, como se trata de una visión celestial que tiene la santa a la hora de su muerte, y como ésta ocurre en el interior de una celda poco iluminada, los vivos resplandores que irradian los divinos personajes, alumbran, principalmente, los rostros de las figuras de Santa Clara, de sus compañeras y de los religiosos.

---

(1) Fué Valdés, seguramente, el pintor sevillano que firmó más cuadros, y no deja de llamar la atención la circunstancia de que su camarada Murillo hiciese lo contrario. Mientras que aquél tan frecuentemente escribía su nombre y apellidos con grandes letras romanas, abreviando, más o menos, ya el uno, ya los otros, éste apenas si lo hizo más que en sus primeros años; cuando llegó a su apogeo no recordamos que lo hiciera sino muy rara vez. ¿Por qué esta diferencia? ¿Tan seguro estaba Murillo de que no se confundirían sus obras con las de ningún otro artista, mientras que Valdés, modestamente, no lo juzgaba así respecto a las suyas? No nos atrevemos a decidir, pero cierto que este detalle de la vida del artista sin duda reconoció una causa, tuvo una razón que, hasta ahora, permanece ignorada.

Hé aquí la disposición en que estuvieron los seis grandes lienzos, y que hoy son doce, con sus dimensiones:



Una pregunta se nos ocurre hacer en este momento, y a la vista del último cuadro mencionado:—¿Fué Valdés original en la manera de tratar este asunto?—Acaso no. En nuestro concepto, hubo de inspirarse, al ejecutarlo, en una de las más bellas obras de Murillo, que, representando el mismo asunto de la muerte de Santa Clara, era, a la sazón, admirado por los sevillanos.

Dice Ponz en su *Carta tercera,* al tratar de la iglesia de San Francisco de esta ciudad: «Es también bellísimo y bien conservado el cuadro de la muerte de Santa Clara, en acto de expirar, a quien aparecen Jesucristo y Nuestra Señora, con acompañamiento de santas vírgenes, de lo más verdadero y bien colorido de dicho profesor, y es de particular nobleza en las figuras.» Continúa hablando de otras pinturas del mismo Murillo que existían en el convento, y al tratar de la última, que representaba unos ángeles cocinando, mientras se hallaba en éxtasis el religioso que tenía a su cargo aquel menester, consigna que estaba dicho lienzo firmado y fechado en 1646.

Afortunadamente, el hermoso cuadro del *Tránsito de Santa Clara* del pintor de las Concepciones no se ha perdido para el arte, y existe en la Real Galería de Dresde (1).

Arrebatado por los franceses, o acaso adquirido por el barón de Taylor, que tantos cuadros compró en Sevilla para Luís Felipe, probablemente, al deshacerse la rica colección de aquel monarca, pasaría a ser propiedad de la pinacoteca sajona.

A título de curiosidad, y para que nuestros lectores puedan por sí hacer el estudio comparativo, acompañamos el grabado del cuadro de Murillo. Hay que confesar, en el caso presente, que la obra de éste es superior a la de nuestro Valdés. El grupo de religiosos en el cuadro de Dresde es de lo más magistral que produjeron sus pinceles; y hay *más espíritu* y más santidad en la figura de Santa Clara, de este lienzo, que en la del que posee el Sr. Bonsor. En cambio, hallamos más atinado el detalle de colocar sus figuras sobre nubes, como lo hizo Valdés.

¿Cuál de estos cuadros fué pintado primeramente? Creemos que puede afirmarse, aun cuando el cuadro de Dresde no está fechado; pero, como sí lo estuvo otro su compañero, debe lógicamente suponerse que datan ambos del mismo tiempo. En el *Inventario de las Pinturas* que, por mandado de José Napoleón, se redactó en 1810, comprensivo de todos los cuadros que se reunieron en el Alcázar de esta ciudad, documento curiosísimo que tuvimos la satisfacción de hallar

(1) Fué adquirido en 1895 en 60.000 marcos.

en el Archivo de dicho Real Palacio, de cuya existencia dimos noticia al Sr. Gómez Imaz, el cual lo publicó en 1896; al tratar de los de Murillo que se hallaban depositados en la *Sala núm. 14,* leemos: «Un quadro de 5 ½ v.ˢ de ancho y 2 y ¼ de alto, *El Tránsito de Santa Clara.* Otro de igual tamaño *fr. Tumpero en extasis y los angeles haciendo los ofisios de Cozina.*» Bastan estas citas para nuestro intento. Como se ve por ellas, estos cuadros formaban pareja; así lo demuestran sus dimensiones. Ahora bien, como Ponz nos dice que este lienzo estaba fechado en 1646, en dicho tiempo, meses más o menos, debieron haber sido ejecutados ambos, y, por tanto, es indudable que el de Murillo precedió al de Valdés, el cual, impresionado por las bellezas exquisitas de esta obra, no pudo sustraerse al influjo que ejercieron en su mente, y, al cumplir el encargo de las religiosas carmonenses, queriendo, o sin querer, recordó los rasgos principales del cuadro que hiciera, siete años antes, el pintor de las Concepciones para el convento de San Francisco.

El lienzo compañero de éste, o sea el del *Milagro de la hermana de Santa Clara,* merece breve explicación. Dice la *Vida de la Santa* que, irritado el padre de ésta porque su otra hija Inés había ingresado en el convento que fundara aquélla, estimuló a sus parientes para que, por los más violentos medios, le trajesen a la segunda, viva o muerta. Con efecto, dispusieron que doce hombres armados y decididos la sacaran a viva fuerza del santo asilo, cuya clausura profanaron, y asiendo de la religiosa, lleváronla arrastrando fuera del convento. Esta, entonces, pidió auxilio a su hermana, la cual, impetrándolo de Nuestro Señor, fué favorecida de manera sobrenatural. El cuerpo de la venerable Inés adquirió un peso tan enorme y tal inmovilidad, que, cuantos esfuerzos hicieron por arrancarla de su sitio aquellos foragidos, todo fué inútil; y cuando Monaldo, tío de la víctima, presa de coraje, alzó la mano para herir el rostro de la religiosa, obróse nuevo prodigio, pues quedó su brazo inmóvil, reconociendo entonces todos la milagrosa protección de Nuestro Señor.

Hállase representada esta escena de la manera siguiente: A la izquierda, y ante la puerta del convento, indicada por un pedestal y parte de su correspondiente columna, vese a Santa Clara con dos caballeros, que parecen ser los parientes enviados por su padre para apoderarse de Inés; hállase ésta de hinojos en el suelo, demandando su protección a la santa, a la cual tratan inútilmente de mover dos villanos, viéndose a su tío Monaldo con el brazo extendido e inmóvil, y detrás otro personaje, ricamente vestido. A la derecha, sobre un fondo de arboleda, hay otros tres caballeros presenciando el milagro.

Afortunadamente, la adquisición de todos estos cuadros por el señor Bonsor los ha salvado de segura y acaso no remota pérdida, pues estaban en mal estado, reclamando el pronto remedio de ser forrados de nuevo, como así lo ha hecho el Sr. Bonsor por su propia mano, muy hábilmente por cierto. Hoy puede afirmarse que se ha asegurado la vida de tan importantes lienzos para mucho tiempo, por lo cual debemos gratitud al ilustre arqueólogo, su afortunado poseedor.

Bastaría el gran conjunto de estas obras para apreciar en toda su valía el talento artístico de Valdés al ejecutarlas a los treinta y un años. ¡Qué labor tan grande preparatoria suponen, qué posesión de la técnica, qué fantasía tan privilegiada y qué espíritu tan poderoso y enérgico revelan! En los lienzos de la santa deteniendo a los turcos hay trozos que no vacilamos en calificar de admirables por su valentía, y en el *Tránsito de la santa* demostró cuán profundamente sentía las inefables dulzuras del misticismo de su época.

Un año después de ejecutados los cuadros de que acabamos de hacer mérito, pintó la hermosa Concepción que formara parte de la riquísima galería de cuadros que poseyó en esta ciudad D. Aniceto Bravo; lienzo elogiado por Amador de los Ríos (1), cuyo paradero se ignora; el cual, según asegura aquel erudito, estaba firmado y fechado en Córdoba el año de 1654. De ser cierto este dato, Valdés pasaría en dicha fecha algunas temporadas en la patria de su mujer, y en una de ellas produjo dicho cuadro. El mencionado crítico hace notar, tratando de esta obra, la precocidad del artista, suponiéndolo de edad de veinticuatro años, fundándose en los datos biográficos de Ceán; pero como éstos eran erróneos, en vez de aquéllos contaba ya treinta y dos, y, por tanto, hallábase en la plenitud de su vida.

En este mismo año sintió por vez primera la satisfacción de la paternidad con el nacimiento de su hija Luisa Rafaela, que, andando el tiempo, había de contraer matrimonio con un Felipe Martínez, vecino de Sevilla, cuya profesión ignoramos. La partida bautismal, copiada a la letra, dice:

«Luisa Raphaela

En la ciudad de Corua en veinte y siete dias del mes de diciembre de mil y seiscientos y cinquenta y cuatro años yo el Licendo Bar.me Mohedano Rector propio desta iglesia del Sr S. Pedro baptiçe en ella a Luisa Raphaela hija de Juan de Valdes Maestro pintor y de D.ª isabel de Carras

(1) *Sevilla Pintoresca*, página 427.

quillay morales su mujer que nació a diez y seis deste segun dijo su padre fue su padrino Juan Casas Deça alcalde hordinario del estado noble al qualavisé la cognation espiritual que contrajo segun lo decretado en el Sancto Concilio de Trento fueron testigos Alonso de Montoia y Juan de Villa rreal y lo firme ut supra de que doi fe.—

Licen.do Bar.me
Mohedano»
(Rubricado.) (1)

A partir de esta fecha transcurren dos años sin tener noticia ninguna del insigne artista; pero, en 15 de Julio de 1656, D. Juan Raimundo de los Reyes, vecino de Sevilla, arrendó «a Juan de Valdes maestro pintor vecino de esta dicha ciudad una casa en la collacion de S. Martin, junto a la Alameda (la llamada hoy de Hércules), desde 1.º de Julio hasta fin de Junio de 1658 por renta de 66 reales.» Fué su fiador el arquitecto Francisco de Rivas (2), vecino a Santa María (3).

Esta es, en nuestro concepto, la fecha positiva en que el matrimonio Valdés trasladó definitivamente su residencia a esta ciudad, sin duda cuando se ocupaba en cumplir el contrato que medió entre él y la comunidad de Jerónimos de Buena Vista. Posible es que ésta le hubiera obligado a pintar sus cuadros, si no en el mismo monasterio, a lo menos en Sevilla, para poder inspeccionar las obras cómoda y frecuentemente, cosa no desusada, que así lo había hecho Zurbarán en Guadalupe, y habría de hacerlo Murillo en los Capuchinos de esta ciudad.

Valdés tuvo que decidirse a instalar su casa en Sevilla, en vista de las considerables demandas de que era objeto, y de que esta ciudad ofrecía más ancho campo de acción a su talento, y, por tanto, donde hallaría, a no dudarlo, más medios para atender a las necesidades de la vida y un ambiente artístico más en armonía también con su genio y sus aspiraciones.

Siguió viviendo nuestro biografiado en esta casa, que debió estar situada al extremo de la calle del Amor de Dios, hasta 1659, como acredita el contrato que otorgó para ejecutar las pinturas destinadas a la iglesia de San Benito, de que más adelante trataremos para no alterar el orden cronológico que nos proponemos seguir en la presente *Biografía*.

---

(1) Tomo 6 de *Bautismos*.—Parroquial de San Pedro, folio 148 vuelto.

(2) Arquitecto y escultor muy acreditado por entonces en Sevilla, cuyo nombre se encuentra frecuentemente en las obras que, de ambos artes, se realizaban en esta ciudad.

(3) Of. 1.º, lib. 2.º de dicho año, fol. 379.—*Archivo de Protocolos*.

Otro dato familiar nos sale al paso: en el año de 1657, en jueves 13 de Septiembre, recibió las aguas bautismales su segunda hija Eugenia María, en la iglesia de San Martín (1), siendo su padrino don Fernando Rejón, vecino de Omnium Sanctorum, cuyo nombre nos es completamente desconocido. Haremos constar que, en dicha partida, también se nombra a la mujer del artista, D.ª Isabel Carrasquilla, omitiendo el apellido de Morales.

La fama de Juan de Valdés habíase divulgado por la ciudad, y no es de extrañar que una comunidad religiosa, tan grave y rica como la de los monjes de San Jerónimo, que gozaba de grandes y legítimos prestigios, hubiese acudido al joven artista encomendándole la ejecución de numerosas e importantes obras, pues en ellas habían de ser representados asuntos de la vida del glorioso fundador, y, además, retratos de santos e ilustres varones de la Orden, para lo cual los religiosos tendrían muy en cuenta que el mérito de los pinceles del artista fuese digno de las obras que habían de enriquecer la Casa, atendiendo, en primer lugar, a la excelencia de las pinturas antes que a su costo.

No se equivocaron, ciertamente, los buenos monjes en la elección del artista que había de ser intérprete de sus aspiraciones y sentimientos, que eran los de realzar la santidad del fundador y de sus preclaros hijos; porque, sin duda alguna, la colección de lienzos que, procedentes del mencionado monasterio de San Jerónimo, posee el Museo sevillano, con otros sus compañeros que se hallan fuera de España, es bastante para apreciar el mérito excepcional de su autor, aunque en ella resalte evidentemente una de las cualidades que más lo distinguieron: la de la variedad, en cuanto al color y a la ejecución, y la desigualdad, en cuanto al mérito, una vez hecho el estudio comparativo de unos lienzos con otros.

Coloquemos junto a los de *La Flagelación* y *Las Tentaciones de San Jerónimo* el del *Bautizo del Santo* y algunas de las figuras aisladas de monjes, e instantáneamente se aprecian las diferencias que hay entre unos y otros. Subyugan los dos primeros con la magia de su colorido, con la valentía y franqueza de sus pinceladas, con la espléndida luz que inunda las figuras, y nos parecerá que palpitan aquellas carnes mórbidas y suaves de los ángeles, contrastando con la atezada, por la intemperie, del santo penitente; y sus hirsutos cabellos y crespa barba, con las sedosas y blondas cabelleras de los apuestos mancebos y de las

(1) Libro de *Bautismos* de dicha iglesia, 1651 al 73.

incitantes y provocativas mujeres; y los sutiles cendales y ricos trajes de los unos y de las otras, que se agitan al impulso de sus movimientos, todo ello ejecutado con tal vida y tan briosamente, que, sin esfuerzo, experimentamos el encanto de la realidad. La combinación armónica de los colores de las vestiduras, el brillo de las joyas, de las ricas telas y encajes; las vigorosas entonaciones de unos trozos con la suavidad de otros; los juegos del claro-obscuro y las tintas transparentes, violadas, grisáceas y rojizas, contrastando con otras calientes e intensas, acreditan la maestría del artista, su profundo sentimiento del color. ¿Qué importan algunas incorrecciones de dibujo, las ligerezas que se observan en ambos cuadros, el recurso de aprovechar en muchas partes el tono gris de la imprimación del lienzo, para restregar no más el pincel sobre la tela y producir suavísimas transparencias con tal género de veladuras? ¿Y qué los *arrepentimientos* tan visibles que se aprecian en la mano izquierda del ángel que está en primer término, en el de *La Flagelación,* si, por encima de tales deficiencias, revelan ambos cuadros el singular talento del autor, con el estilo propio que alcanzara, manifestado en esta ocasión por sus impetuosos arranques?

Después de estudiadas estas hermosas páginas de la vida artística de Valdés, comparémoslas con el lienzo del *Bautizo de San Jerónimo.* ¡Cuán distinto es el efecto que nos produce! Falta a éste el vigor y frescura que a los otros. La tonalidad general es fría; menos calientes las carnes, careciendo de la brillantez, del ambiente y de la luz de aquéllos. Y, sin embargo, acaso este cuadro esté *más pintado*—si se nos permite la frase—más detenidamente hecho; pero esta misma circunstancia resta personalidad a su autor, el cual aparece de más relieve cuando lo vemos espontáneo, atrevido, impetuoso cual torrente que se desborda, y no como manso río que se desliza en estrecho cauce. Pasemos por alto los errores de perspectiva que saltan a la vista: la composición, vulgar, a la cual falta la grandiosidad propia del solemne momento, para convenir, con el Sr. Beruete, en que parece cuadro de principiante. A no estar firmados y fechados los tres cuadros de que tratamos, ¿quién diría que procedían de la misma mano y que fueron pintados en el mismo año?

En el Catálogo de este Museo de pinturas describimos el cuadro de que tratamos en los siguientes términos:

«El Papa San Dámaso I, revestido de capa pluvial y tiara, hállase de pie detrás de la pila bautismal, con séquito de cardenales y eclesiásticos. Uno de aquéllos desciende de la gradería sobre que está la pila y ofrece al santo el paño blanco o vestidura mística con que había de recibir el Sacramento. La figura de aquél hállase vestida con

capa negra, jubón verde de brocado de oro, gregüescos amarillos con tiras negras y medias blancas; a sus espaldas hay otro caballero vestido de seda negra y adornos de plata, con cuello pequeño lechugado y venera de oro pendiente de una cadena al pecho (1). Tiene en su mano izquierda una golilla de holán, hacia la que el santo señala, y con la derecha despoja a éste de su capa. En el ángulo inferior siniestro se ve la media figura de otro caballero, que viste jubón verde obscuro con anchas mangas a la flamenca, el cual acude, presentando en una fuente de oro un rico pomo del mismo metal. Fondo de capilla, con aparador en que lucen vasos y bandejas a la derecha, y ornatos arquitectónicos. En la parte superior dos ángeles-niños descienden sobre la cabeza del santo. Figuras algo menores que el natural, excepto la media, que aparece en primer término.» (Alto, 2'20 por 2'25.)

Describamos ahora, siquiera sea brevemente, los cuadros de *Las Tentaciones* y de *La Flagelación de San Jerónimo:*

En el interior de obscura gruta que no recibe más luz que la de su informe entrada, de hinojos ante una peña, sobre la cual hay un crucifijo y al pie de éste un libro abierto, otro cerrado y una calavera, hállase el santo penitente, cubiertas sus tostadas carnes por un andrajoso paño que rodea su cintura, y cae, prologándose hasta las rodillas, con su brazo derecho extendido hacia atrás, el codo izquierdo apoyado en la peña y con las manos extendidas en actitud de repeler un bullicioso grupo de cuatro jóvenes, rica y caprichosamente ataviadas, que, tañendo instrumentos, colocadas a sus espaldas, tratan de distraerlo y apartarlo de su oración. En el ángulo inferior de la derecha, con grandes letras, vese la firma J. BALDES LEAL F^{a} A^{o} 1657. (2 m. 22 por 2 m. 47.)

Por la entrada de la gruta descúbrese un confuso y árido paisaje peñascoso y con celaje azul plomizo.

Represéntase en el lienzo compañero al Santo Doctor desnudo, echado en tierra, en la cual apoya sus codos, descansando su cabeza entre las manos, y, con las rodillas dobladas, presenta sus espaldas para que los ángeles le azoten por haberse distraído con la lectura de las obras de Cicerón, cuyo volumen se ve en el suelo.

---

(1) Lo creemos autorretrato del artista a los veintiséis años de edad.

Redactada esta nota antes del hallazgo de la partida de bautismo de Valdés, fundamos nuestro cómputo de años en la fecha consignada por Ceán al nacimiento del artista. Descubierta aquélla, resulta que éste pintó su cuadro a los treinta y cinco años de edad, lo cual desvirtúa nuestra creencia de que el personaje pudiera ser aquel mismo, comparando las líneas generales del rostro con las del retrato que se conserva en la Biblioteca Nacional, a no ser que supongamos una variación completa de fisonomía y de cuerpo en pocos años, pues estimamos que en el dibujo mencionado contaría, a lo sumo, unos cuarenta y cinco.

En primer término, un ángel mancebo, de espaldas al espectador, vestido a la heroica, según entonces acostumbraban a representarlos pintores y escultores, levanta el azote que empuña en su diestra, mientras que a la derecha vese a otro ángel que, dolido del castigo que recibe el santo, hállase en actitud de demandar para él misericordia de un grupo compuesto por el Señor, la Virgen y San José, que aparecen en trono de gloria adorados por un ángel.—2 m. 22 por 2 m. 47.

Estos dos cuadros, cuyas bellezas de composición, de color, de luz, de dibujo y de ejecución valentísimos, no obstante sus incorrecciones, son, sin duda, los mejores de la colección que pintara para los Jerónimos, y han merecido entusiastas elogios de todos los críticos y artistas; y entre éstos no olvidaremos el efecto que, juntamente con los de *Las Postrimerías,* produjeron en uno de los más grandes coloristas contemporáneos, cuyo voto es de calidad: Mariano Fortuny—al cual tuvimos el gusto de acompañar en su visita al Museo y a la Caridad.—Al verlos quedóse absorto, mudo, durante un buen espacio de tiempo, y, al separarnos aquella tarde, nos dijo: «No se borrará de mi mente la impresión que me han producido los cuatro lienzos de Valdés—referíase también a los dos de *Las Postrimerías.*—Volveré a Sevilla en cuanto pueda para copiar trozos de ellos, pues son grandes modelos de enseñanza; con su estudio se puede llegar a ser gran colorista.»

Los dos cuadros de *La Flagelación* y de *Las Tentaciones de San Jerónimo* son, con los del retablo del Carmen, de Córdoba, hasta ahora, la revelación más clara, en nuestro concepto, de las singulares facultades artísticas de Valdés. Quien siente el color y lo interpreta con la verdad y brillantez que vemos en éstos lienzos; quien posee el dibujo con tal valentía y seguridad y quien domina los escollos de la ejecución, la plástica de su arte, en plena juventud, no es extraño que, en corto tiempo, con el estudio y la práctica constantes, afianzara y vigorizara sus medios de expresión pictórica, alcanzando el grado de maestría que resplandece en sus obras de este período cuando contaba treinta y cinco a cuarenta años.

Permítasenos, llegado este momento, abrir un largo paréntesis referente a dichos dos cuadros, que, por su importancia, bien merecen que nos detengamos, a fin de exponer nuestra pobre opinión, contraria a la sustentada por otros biógrafos, aunque éstos justamente estén reconocidos como verdaderas autoridades críticas de las obras de Valdés.

Los señores D. Celestino López, primero, y D. Aureliano de Beruete, después, han hecho notar, de pasada y dudosamente aquél, y con algún detenimiento afirmativo éste, la influencia que debió haber

ejercido en nuestro biografiado el cuadro de Francisco de Herrera *el Mozo* representando *El Triunfo del Santísimo Sacramento,* que se conserva en la Sala de Juntas de la Hermandad Sacramental, sita en el Patio de los Naranjos de la Santa Iglesia, y del cual, por cierto, no hay hasta ahora testimonio fehaciente que acredite ser de su mano, según nos afirma persona que ha registrado con todo detenimiento el archivo de la citada hermandad; pero, sea de esto lo que quiera, bien merece ser tratado el punto de si dicho cuadro pudo influir, o no, en el estilo pictórico de nuestro biografiado. He aquí las palabras del ilustrado crítico:

«....Interesante sería un estudio sobre este pintor tan saliente (Herrera *el Mozo),* que marcó nuevas orientaciones en la Escuela andaluza, pero no es esta la ocasión de intentarlo. Dejemos sólo sentado que en la primera obra de su mano, producida al llegar de su viaje a Italia, en donde, como es consiguiente, pudo ver y estudiar en escuelas de innovación y progreso pictórico, dejó muestras de sus adelantos y talento y originó un estilo que había luego de florecer en manos de otros artistas, singularmente de Valdés Leal.

Para Valdés aquella obra, que rompía con tradiciones convencionales y rutinarias, debió de ser fascinadora. Las nuevas armonías de color, la fuerza de tintas, la novedad en la composición, la ligereza, la vaporosidad, y, más que nada, la brillantez del colorido, resueltas en esta obra de Herrera hábilmente, le enseñaron más que cuanto hasta entonces pudo haber aprendido y determinaron su gran progreso en estos años. No se identifica, ni aun siquiera imita de manera franca el arte de Herrera; no era hombre Valdés para imitar ni copiar a nadie; pero le inicia en una nueva técnica, a la que, con variantes y alternativas, es, no obstante, fiel durante algunos años. Es, en una palabra, la determinante de su estilo en varias de sus obras y el punto de partida de su personalidad.»

Perdónennos ambos inteligentes biógrafos si disentimos de la opinión que sostienen, fundando la nuestra en las siguientes consideraciones:

Para un maestro del carácter y de los vuelos artísticos de Valdés, que contaba treinta y cuatro años en 1656, fecha en la que Herrera pintara su cuadro (según se asegura sin fundamento), y en la que tenía ya formado su estilo propio nuestro biografiado, parécenos un tanto aventurada la suposición de que la sola vista de dicho cuadro llegase a determinar esencial modificación o transformación en su estilo, al punto de reflejar tal influencia en los primeros cuadros que pintara al año siguiente, que, entre otros, fueron los antes mencionados de *La*

Flagelación y *Tentaciones de San Jerónimo.* En aquel mismo año pintó también el del *Bautizo* de aquel santo, que no tiene el menor punto de contacto con el del *Triunfo del Santísimo,* de Herrera. ¿Cómo explicar, pues, que dicha influencia se manifiesta en los dos primeros y no en el tercero? Demos por cierto que la última obra citada data de 1656 (que no es poco suponer en quien, como Ceán, incurría frecuentemente en errores de fechas), bien a los principios o al fin, y que, nuestro biografiado, si no tuvo otros encargos, ejecutó sus tres obras en todo el transcurso del siguiente: ¿no parece un tanto difícil que, en tan breve espacio de tiempo, se hubiese verificado en Valdés modificación tan esencial como la que se pretende?

¿Qué más fuentes de enseñanza para el gran pintor sevillano que las obras estupendas de Roelas, de Zurbarán, de Herrera *el Viejo* y hasta de su mismo émulo Murillo? Si a éstas se agregan las muchas obras pictóricas que atesoraba la opulenta Sevilla, procedentes de los grandes centros artísticos, especialmente de Flandes y de Italia, ¿no pudo aprender de propios y de extraños las nuevas orientaciones que parecen reflejarse en algunos de sus cuadros, máxime si consideramos que la Escuela andaluza había llegado a la plenitud de su florecimiento? Las armonías de color, la firmeza de tintas, la novedad de la composición, y, en suma, las hermosas cualidades peculiares de aquélla, ¿fueron, quizás, exclusivas de Herrera *el Mozo,* o resaltaron en las obras de los maestros antecesores y contemporáneos de Valdés? En nuestra opinión, cuando éste echaba los cimientos de su arte veía alrededor suyo centenares de obras que le mostraban seguros derroteros para llegar a la maestría que alcanzó. De ellas aprendió, desarrollando en breve plazo las felicísimas aptitudes de que el cielo le dotara. Parécenos esto más natural que discurrir acerca de una pretendida influencia ejercida por la vista de un solo cuadro, que no supera, a pesar de sus relevantes cualidades, a los de aquellos ingenios, gloria de la Escuela hispalense.

Procedentes del exmonasterio de San Jerónimo de esta ciudad son también seis lienzos, con sendas figuras de pie, representando monjes ilustres de la Orden, que pasamos a enumerar.

Uno de estos lienzos, de excelente mérito, contiene la imagen de Fr. Pedro de Cabañuelas en actitud de contemplar, con profundísimo recogimiento, la Sagrada Forma, suspendida milagrosamente en el aire en ocasión de celebrar el religioso el santo sacrificio de la misa (1). La cabeza es de admirable expresión, y los ornamentos sacer-

(1) Refiere muy al pormenor este milagro el P. Sigüenza en su *Historia de la Orden de San Jerónimo,* tom. 1.º, pág. 421-422. (Nueva Bib. de AA. EE.)

dotales, así como los pormenores del altar, están hechos magistralmente. (2'46 m. por 1'26 m.)

Fray Fernando Yáñez, ilustre fundador del famoso monasterio de Guadalupe, leyendo, absorto, en un libro que sostiene en sus manos; es pintura de la misma fuerza expresiva que la anterior, y recuerda mucho a la de Fr. Vasco de Portugal, del Museo de Dresde. En su venerable cabeza empleó Valdés sus rojos característicos, y dió a las líneas generales del personaje marcada distinción y dulce reposo. (2 m. 43 por 1 m. 28.)

Particular elogio merece también la figura de Fr. Gonzalo de Illescas, contemplando extático la visión de Nuestra Señora de Guadalupe, que se le aparece en el cielo sentada en trono de gloria. A su derecha, sobre un bufetillo cubierto con tela morada, hay una mitra blanca; fondo arquitectónico, en cuyo último término resaltan las figuras, muy pequeñas, de un rey con unos monjes. (2 m. 49 por 1 m. 28.)

Fray Juan de Ledesma hállase representado luchando con la serpiente que ahogó entre sus manos, según refiere el P. Sigüenza. Fondo tenebroso, en el cual se ven también pequeñas figuras que parecen contemplar el triunfo del religioso. (2 m. 49 por 1 m. 28.)

Fray Hernando de Talavera aparece, reproducido, en actitud de predicar. Sobre el hábito monástico lleva una muceta verde-obscura. Fondo de habitación con una columna de piedra y una cortina descorrida, que deja ver el cielo con nubes azules-obscuras, y paisaje con varias figuritas. (2 m. 49 por 1 m. 27.)

Forma parte de la colección de que tratamos otro cuadro con la imagen de un religioso Jerónimo: ¿Fr. Juan de Segovia? (1). Hállase, como todos los demás, de pie, recibiendo del Espíritu Santo la inspiración para fundar. En sus manos sostiene un modelo de edificio monástico. Fondo arquitectónico; en último término las figuras pequeñas de un pontífice, sentado bajo dosel o pabellón carmesí, imponiendo el hábito al mismo religioso. (2 m. 43 por 1 m. 28.)

La colección de que tratamos fué, sin duda, más numerosa, pues en la Real Galería de Dresde existe un lienzo (número 707) que representa a Fr. Vasco de Portugal, por cierto uno de los más hermosos, y para el cual debió haberle servido el mismo modelo que para el de Fr. Fernando Yáñez; de pie y casi de frente, y levantado el rostro hacia el cielo, con los brazos algo extendidos y abiertas las manos, demanda el auxilio divino contra las tentaciones del Demonio, recibiendo un rayo de luz celestial, que ilumina su rostro. Es admirable

(1) Beruete, pág. 30.

la expresiva fisonomía del anciano monje, y hay un reposo y un aplomo en toda su figura, una sencillez y elegancia, y tal sobriedad en las líneas del blanco sayal, que conceptuamos esta obra como una de las más excelentes que produjo el consumado artista. Resalta la figura sobre el fondo liso de una estancia, y a lo lejos vese parte de un amplio patio con piso alto y antepecho de azotea, en cuyo ángulo hay un pequeño campanario, del cual, según refiere el P. Sigüenza (1), el Demonio, en forma de jimio, para inquietar a los religiosos que dormían, arrancó la campana, tirándola sobre un tejado, a cuyo estrépito todos aquéllos salieron asustados de sus celdas, y, yendo a ellos Fr. Vasco, los tranquilizó, cuidando de ocultarles que fué lo ocurrido venganza del espíritu infernal que frecuentemente le inquietaba, y atribuyendo el caso a torpe colocación de la campana.

Como todos los cuadros de la colección, tiene al pie una cartela, en la cual difícilmente se lee: «El V. P. Fr. Vasco de Portugal.» Notaremos en esta ocasión la extrañeza con que siempre hemos visto que los nombres de todos los religiosos representados en la colección de que tratamos, puestos por Valdés al pie de las figuras en sendas cartelas de gusto barroco, hayan sido borrados, al punto que muchos son ilegibles, y otros léense difícilmente.

También formó parte de esta misma serie de cuadros otro que se custodia en el Museo de Grenoble, clasificado por de Murillo en las colecciones Rothan y del Duque de Dino, y que, según el doctor Loga, conservador del Museo de Berlín, es obra de Juan de Pareja, el *esclavo* de Velázquez; atribuciones erróneas, pues basta sólo comparar la fotografía de este lienzo con sus compañeros del Museo sevillano para convencernos, sin temor a dudas, de que proceden todos de la misma mano. Por cierto que, en la obra de que tratamos, se nota, en la cartela destinada a contener el nombre del personaje, que las letras están alteradas, haciéndose ilegible el letrero, que sólo puede interpretarse una vez que, por el estudio del mismo cuadro, y consultado al ilustre padre Sigüenza, llegamos a averiguar quién es el personaje representado, que no fué otro que Fr. Alonso de Ocaña. Hállase revestido con larga sobrepelliz sobre el hábito monástico; en su mano izquierda sostiene una bandejita con vinajeras; debajo del brazo derecho lleva el misal y en esta mano dos velas. A los pies se ve una lanza, rota su asta y doblado el extremo del hierro, y en el fondo las figuras de un jinete en actitud de acometer con una lanza a un religioso, también a caballo. En la parte inferior del lienzo hay una cartela en la que parece

(1) *Historia de la Orden de San Jerónimo.*—Tomo I, págs. 191-192.

leerse difícilmente: «El V. Herm.º fr. Alonso de Ocaña.» (2'50 metros por 1'30 íd.) (1). Según cartas con que nos favoreció M. Jules Bernard, Director del Museo de Grenoble, perteneció este cuadro a las colecciones Rothan y a la del Duque de Dino, adquiriéndolo el General Beylié, uno de los generosos favorecedores del Museo antes citado, en 1901, de un Sr. Jules Ferai, coleccionista de cuadros residente en París; añadiendo a estas noticias la de que el cuadro de que tratamos pudo bien haber formado parte de la colección de Luís Felipe, pues en el Catálogo de la misma que estuvo expuesto en el Museo del Louvre hacia 1848 se mencionan dos pinturas de Valdés Leal, *Dominicano* y *Dominicano yendo a celebrar*. No es extraño que el autor del Catálogo, como extranjero, se equivocase, tomando por dominicos a religiosos jerónimos; pero es razonable creer que estas notas se refieren a los cuadros de Dresde y de Grenoble.

Más numerosas fueron las obras que ejecutó Valdés para el monasterio de San Jerónimo, como lo comprueba la lista que en el último capítulo publicamos, extractada del *Inventario de las pinturas* que se hizo en 1810 por orden de José Napoleón, en que se mencionan todas las que reunió en el Alcázar, procedentes del despojo de nuestros templos; y a esta riquísima colección debió pertenecer el lienzo que, representando *Una Santa de la Orden*, se conserva actualmente en la rica galería de Barnard Castle. En dicho inventario leemos, al tratar de las pinturas de la *Sala baja 1.ª*: «Una colección de 8 cuadros de 2 ¾ de alto y una y media de ancho varios Santos y *Santas* de la Religion Geronima.» En la *Sala baja n.º 2*: «Quatro quadros de 2 ¾ varas de alto y 1 y ½ de ancho tres Santos y *una Santa* de la Orden de S. Geronimo.» Basten estos datos para probar, no sólo que la colección de cuadros con personajes de la Orden fué más rica, sino que formaron parte de la misma imágenes de santas.

Con respecto a este último cuadro de la rica colección de Barnard Castle, no deja de llamar la atención en él la circunstancia de que al pie de la figura no hay cartela destinada a contener el nombre de la

(1) El asunto representado en el fondo, que dejamos indicado, merece explicación. Es el hecho de un mayoral que, por broma, arremetió con su lanza contra Fr. Alonso para asustarlo, con el propósito siempre de alzar el arma antes de llegar al cuerpo del monje. Pero como no calculase bien la distancia, encontró al santo en la mitad del pecho, con tan furioso empuje que se rompió la lanza, que era de fresno, con hierro accrado y limpio, sin que ni siquiera agujerease el escapulario del siervo de Dios, según más largamente refiere el historiador de la Orden varias veces citado. Su relato explica el significado de la lanza rota que tiene a sus pies; y en cuanto al pormenor de representar la figura con sobrepelliz, las vinajeras, el misal y las velas, dice el P. Sigüenza que la ocupación más gratísima para Fr. Alonso, en los últimos años de su vida, fué la de ayudar a misa. *(Nueva Biblioteca de Autores Españoles.*—Tomo II, pág. 206.)

santa, como las tienen todos los de la colección que hemos descrito. Muy artística y sentida es la figura de aquélla; viste manto, escapulario y toca negros, monjil y túnica muy amplio blancos. Fija su mirada en el cielo, apoyando su diestra extendida sobre el pecho. En la mano izquierda sostiene una palma, y entre las hojas de ésta y en su tercio superior, se sujeta una coronita que parece indicar la regia estirpe de la santa. En el fondo árboles bajo cuyas copas vese un grupo de pequeñas figuras, una de las cuales está sentada, otra de rodillas ante ella, y algunas de pie. La distinción y nobleza de la santa, su rostro expresivo y místico y la valentía con que está dibujada y pintada, nos hacen considerar esta obra como de las más notables del maestro sevillano.

Cumplimos con un grato deber manifestando que la noticia de la existencia de estos notables cuadros la debemos a nuestro buen amigo el ilustre crítico alemán Dr. Augusto Mayer, el cual nos ha obsequiado con la fotografía del último lienzo citado.

Difieren todos estos cuadros, en su conjunto, de la tonalidad general de los de *Las Tentaciones* y de *La Flagelación de San Jerónimo,* en que la brillantez del color, los efectismos y la fogosidad del pincel son las notas más salientes y características. En los que acabamos de enumerar, si bien revelan al consumado colorista, nos ofrecen a Valdés más reposado y sobrio en el empleo de tonos, más concienzudo en la técnica, prefiriendo las medias tintas y la suavidad en el conjunto a los vibrantes efectos que produjo en los otros. Todos ellos creemos que datan de 1656 al 58.

Quizás correspondan a este período de la vida del artista los dos cuadros que posee en Córdoba la Sra. D.ª Magdalena de Burgos, viuda de Millán, representando los arcángeles *San Miguel* y *San Rafael,* obras que ha dado a conocer nuestro amigo el Sr. Romero de Torres, con otras de que trataremos más adelante, cuya existencia se ignoraba.

Son dos bellos mancebos, mayores que el natural, pues miden 1'92 metro de alto por 1'72 íd. de ancho, y su vista nos recordó las figuras de ángeles y de mujeres contenidas en los lienzos de *La Flagelación* y de *Las Tentaciones de San Jerónimo.* Ambos aparecen de pie, con simpáticas fisonomías, más la del San Rafael que la de su compañero; moreno, carirredondo, de tipo muy andaluz, mientras que la de aquél es de facciones más finas y de expresión más distinguida. El San Miguel parécenos un buen mozo, pagado de su figura, satisfecho de su triunfo, pues, con su pie izquierdo adelantado, pisa la cabeza de Luzbel, y apoyando los dedos del derecho, cuyo talón levanta por

el movimiento de la pierna, que tiene ligeramente doblada, huella también el cuerpo de su enemigo. Una gran rodela ovóidea sostiene en su brazo izquierdo, y apoya su diestra mano en un bastón, que descansa en el brazo del vencido. Ciñe su frente riquísima diadema; defiende su cuerpo un coselete con argentíferos adornos, como los de la rodela, del cual pende una falda de seda. Cabezas de querubes de oro lleva en sus rodilleras, prolongadas con hojas del mismo metal, como sus grebones y encajes.

Todos estos detalles de fantástica indumentaria, ¿cómo los ejecutaban los grandes pintores sevillanos anteriores y contemporáneos de Valdés, y aun éste mismo? Curioso sería averiguarlo, puesto que no copiaban, seguramente, del natural. El gusto por los trajes *a la heroica* debió estar entonces muy en boga, y así lo demuestran los innumerables ángeles y arcángeles que produjeron los pintores y los escultores, quienes imaginaban arneses, armas, joyas y accesorios, que jamás, en época alguna, empleáronse en el atavío varonil. Hay, pues, que suponer, fundadamente, que todas eran invenciones, que *pintaban de memoria,* en una palabra. No debe hacerse extensiva esta consideración a las ricas telas tejidas y bordadas. Las costumbres suntuarias españolas ofrecían ricos y bellos modelos, los cuales pudieron muy bien ser reproducidos del natural por los pintores.

Estas libertades de los grandes artistas antiguos demuestran ostensiblemente su fantasía y singular talento, pues, como en los lienzos de que tratamos, la ilusión de lo real es tan completa, que nada echa de menos el observador más escrupuloso.

A esta misma época, según el Sr. Romero de Torres, pertenecen dos cuadros que ha dado a conocer dicho señor, y que no hemos tenido ocasión de ver. Un *Angel San Gabriel,* que debió formar parte de una *Anunciación,* y una *Santa Bárbara.* El primero, que sólo mide 0'43 metro por 0'29 íd., lleva en la mano derecha un ramo de rosas y azucenas, y de ésta a la izquierda parte una cinta con la frase: *Ave gratia plena.* No hay que decir que el traje es rico y su forma a la heroica. Este bello lienzo es propiedad del reputado académico Excelentísimo Sr. D. Angel Avilés. El otro cuadro representa a Santa Bárbara de medio cuerpo y tamaño natural; figura en extremo simpática y atrayente, cuya factura, según el citado crítico cordobés, es muy semejante a las que adornan el zócalo del retablo del Carmen en la ciudad de los califas. Mide 0'85 metro por 0'62 íd., y pertenece al fotógrafo madrileño Sr. Company.



III

1658-1661

Los cuadros del «Carmen de Córdoba.»—Memorial del artista al Concejo sevillano.—El de «El Niño Jesus,» perteneciente a la Sra. de Coello.—Pinturas en la iglesia de «San Benito de Calatrava,» de esta ciudad.—La Academia de dibujo establecida en la Casa Lonja de Sevilla.—El libro de sus Estatutos.—Listas de los Académicos.—Cargos que en ella desempeñó Valdés.

Estiman los críticos inteligentes que en nuestros días han tratado de Valdés, que tal vez el grupo de obras más importante, por la composición de sus asuntos, es el que constituye el retablo mayor de la iglesia del exconvento de Carmelitas calzados de Córdoba, en el cual lucen doce hermosos lienzos, distribuídos en la forma siguiente. Cuerpo superior: en el centro *La Virgen del Carmen amparando bajo su manto a religiosos y religiosas de su Orden;* composición que tiene gran analogía con la de *La Virgen de las Cuevas,* del Museo de Sevilla, pintado por Zurbarán. A los lados *San Acisclo* y *Santa Victoria;* más abajo *San Rafael* y *San Miguel.* Cuerpo central: *San Elías asciende al cielo en un carro de fuego, desde el cual arroja su manto a Elíseo.* Debajo de los frontones, sostenidos por columnas que forman sencillos cuerpos arquitectónicos laterales del retablo, dos pequeños lienzos con las *Cabezas de San Juan Bautista y de San Pablo,* y sobrepuestos a los citados cuerpos arquitectónicos hay dos grandes cuadros que representan a *San Elías confundiendo a los profetas de Baal en el Monte Carmelo,* y a *el mismo santo dormido a la sombra del enebro, en el momento en que desciende a él un ángel para dejarle un pan cocido al rescoldo y un vaso con agua.* En el basamento hay cuatro medias figuras:

Santas María Magdalena de Pacis, Inés, Polonia y la Beata Juana Scopelli.

No merece elogios, ciertamente, la traza del gran retablo que les sirve de marco. La distribución de sus distintos cuerpos carece de arte, y su tracista, obligado a dar colocación a los numerosos lienzos, parece que sólo trató de salir del paso sin caldear mucho su mente.

Respecto a los cinco cuadros primeramente citados, vistos desde el suelo, aun con ayuda de gemelos, no puede formarse idea exacta de su mérito, y en nuestro concepto han debido ser profanados por las manos de imperitos restauradores.

El mismo Sr. Beruete, al tratar de ellos, dice «que, dada la gran altura en que se encuentran, no puede pronunciarse de modo definitivo, creyéndolos, sin embargo, originales, aunque más ligeros que sus compañeros, y, desde luego, la parte menos importante del retablo.» Nosotros estimamos que los diez cuadros que constituyeron primitivamente el retablo fueron pintados, o en Sevilla o en Córdoba, hacia 1654, en que pintó *La Concepción* que cita Amador de los Ríos, fechada en la segunda de las referidas ciudades en dicho año; y a pensarlo así nos inducen las grandes analogías que advertimos entre estos lienzos y los de Santa Clara, de Carmona, de que hemos tratado, en cuanto al colorido general y a la manera; por lo tanto, la fecha repetida de 1658 que se halla en los dos grandes lienzos laterales, que a primera vista se advierte que fueron aumentados al retablo, no debe aplicarse a los diez cuadros restantes; estos dos, seguramente, son los mejores de toda la colección, y por la maestría con que están pintados acreditan a su autor de artista excelente, separándonos en este punto de la opinión de algunos críticos, que, sin establecer diferencias entre los lienzos que componen el retablo, consideran que su conjunto es la obra mejor del artista sevillano.

Con mucho gusto trasladamos en este lugar las bien escritas descripciones que de los principales cuadros del retablo hizo en su libro el Sr. Beruete. Hablando del gran lienzo central, dice: «En la parte superior aparece San Elías, hermosa figura de movimiento y expresión, que, guiado por un ángel en pie, y en un carro dorado, tirado por cuatro caballos blancos con arreos rojos, va envuelto en llamas y nubes rojizas. En la parte baja, San Elíseo suspende su labor de campo, atónito por la aparición de su maestro y para recibir el manto que aquél le arroja. Todo de tamaño mayor que el natural» (1).

(1) No podemos permanecer indiferentes ante el atentado artístico cometido con esta hermosa obra. Como siempre hemos creído que son perfectamente compatibles los intereses religiosos con los

El de *San Elías confundiendo a los profetas de Baal en el Monte Carmelo* lo describe el mismo autor de esta suerte: «Aparece en primer término, algo a la izquierda, la arrogante figura de San Elías, que, en pie, eleva en su mano la espada de fuego, símbolo del poder divino. Cautiva y seduce la expresión y majestad de esta figura, tan noble y venerable. El autor no ha puesto en ella nada de terrible; muy al contrario, sus facciones son finísimas, su actitud serena; pero es tal la intensidad de su mirada y su expresión, que conmueve contemplarla. El fondo es un paisaje, en el cual se ven los altares que han servido para probar la existencia del verdadero Dios y la falsedad de los ídolos; algunas figuras de reducido tamaño rodean los altares, a cuyos pies hay varios muertos. Es este fondo de una fineza de tintas y matices suprema. El gris fino amarillento, sonrosado, azulado, tan vario en los fondos de Valdés, se nos muestra aquí aun más transparente que nunca, avalorando la figura a que sirve de fondo. Su técnica es muy curiosa, de pincelada pequeña, vibrante, técnica en absoluto inusitada en época del autor. Consideramos esta obra como una de las producciones más felices de la pintura andaluza, y en ella se encuentran manifiestas en grado sumo las cualidades que le han hecho tan famosa y popular. En la parte inferior del lienzo se lee: *Joan de Baldes Leal F. A. 1658.*»

El cuadro compañero de éste no lo considera el Sr. Beruete tan importante como el descrito, si bien reconoce el magistral atrevimiento con que el gran pintor dibujó y pintó la figura del ángel que hiende los aires para socorrer al santo con el pan y el agua. En nuestro concepto, la figura de éste desmerece de la del cuadro anterior. Es más basta, más dura; la mano con que sostiene el libro y la pierna no se concibe que estén ejecutadas por Valdés; pero, en cambio, el ángel, repetiremos con el docto crítico, no existió pintor español, a excepción del Greco, que se hubiese atrevido a ejecutar una figura como aquella.

El eximio artista que con su talento habíase abierto paso entre sus contemporáneos, logrando envidiable renombre; que era buscado y solicitado por las comunidades religiosas de Sevilla y de otras partes, así como por los particulares; que no descansaba un momento en su

del arte, estimamos que, en honra de ambos, debe hacerse desaparecer el enorme armatoste del Tabernáculo, que no sólo oculta partes considerables de este cuadro y de los del zócalo, sino que desarmoniza y destruye el efecto severo y reposado de todo el retablo.

Si en determinados momentos las necesidades del culto exigen el empleo de dicho objeto, bien está que se haga uso de él; pero, pasadas éstas, retírese hasta nueva ocasión, y no se dé motivo a las justas censuras que se dirigen a las personas eclesiásticas y a los amantes del arte que no protestan una y cien veces, hasta que sea corregido el abuso.

ímproba y fecundísima labor, vióse obligado por los veedores del gremio de la pintura al cumplimiento de las disposiciones de sus ordenanzas, que exigían examen a cuantos se dedicaban a la profesión nobilísima de dicho arte. Acaso, Valdés, consideróse de una parte agraviado y de otra falto de recursos para satisfacer los derechos de examen, y, en tal virtud, dirigió un memorial al Cabildo hispalense, en el cual dijo: «Juan de Baldes Leal vecino de esta ciudad digo que yo ha muchos años que uso el arte de pintor en todo lo a el tocante y por la estrecheça de los tiempos no e podido desaminarme. A V. SSª pido y suplico sea servido de mandarme dar licencia para usar el dicho arte por el tiempo que V. SSª fuese serbido en que recibire merced de su grandeza Mº (¿maestro?) Juan de Baldes Leal.» (1)

Cuando tuvimos la suerte de encontrar este interesante documento entre los de la rica colección reunida por el cultísimo Conde del Águila, no ocultaremos el penoso efecto que su lectura nos produjo, al ver en esta ocasión, y tratándose de un ingenio del mérito de Valdés, el hecho tan frecuentemente repetido en la vida de nuestros artistas, de la escasez de medios de fortuna, rayana a veces en la miseria. ¡Siempre la lucha de las necesidades materiales de la vida con los idealismos de la mente soñadora!

Lo extraño, lo sorprendente en tales casos, es que, quienes se encontraban en situaciones tan tristes y penosas, hubiesen conservado, como Valdés, la poderosa fuerza de voluntad para no incurrir en los mayores extravíos, vencidos y agobiados *por la estrecheza de los tiempos*, humildemente confesada. ¿Pudo ser esta una disculpa para justificar el incumplimiento de lo preceptuado en las ordenanzas del gremio? ¿Sintió herido su amor propio de artista, y estimóse vejado al ver que, no obstante su gran crédito, se le equiparaba con la turbamulta de pintores que a la sazón florecían en la ciudad? Nos inclinamos a creer lo primero: la falta de recursos; pues de otro modo, a un carácter como el suyo hubiérale sobrado resolución para defenderse, como lo hizo Zurbarán cuando sus compañeros trataron de obligarle a que se examinase, sin alegar su falta de recursos. Si Valdés hubiese vivido en la abundancia pública y notoriamente, no habría expuesto en su descargo aquel motivo; por tanto, estimamos que debe darse crédito a su manifestación, máxime cuando otros datos irrefragables vienen a confirmar su relativa escasez de bienes de fortuna.

---

(1) Papel del sello de 20 mrs. de 1658.—PP. del Conde del Aguila. Tomo 38. *(Arch. Mun.* Fuímos los primeros en publicar este interesante documento, que insertamos en nuestro *Diccionario*, de donde lo copiaron otros biógrafos.

De una obra, no mencionada hasta ahora por los críticos que han estudiado a Valdés, vamos a ocuparnos, firmada y fechada en 1659. Hállase en Madrid; pertenece a la señora D.ª Dolores Bermúdez de Castro de Coello, y representa al *Niño Jesús* abrazado amorosamente a la Cruz, de pie, vestido con una túnica del color violeta, característico del maestro, ceñida a la cintura por una faja de gasa blanca, muy sutil, a través de la cual se transparenta dicha túnica; sobre ésta lleva un manto de color de púrpura. En el ángulo superior de la izquierda, muy desvanecida en fondo de celajes, se ve la efigie del Padre Eterno, de busto, rodeado por ángeles-niños y querubes. Un grupo de aquéllos, sosteniendo entre sus manos la corona de espinas, desciende hasta él, y debajo de éstos otro de ángeles-mancebos, con la Santa Faz, se le aproximan. A la izquierda, sentados sobre nubes, hay otros tres niños. Extraño es que un artista del buen gusto de Valdés incurriese en este cuadro en un detalle poco delicado. Descansa la figura del Niño sobre dos cabezas de querubines, y otra tercera oculta el extremo de la Cruz; pero es de notar que, de las tres, la colocada en medio está boca arriba, escorzada, ofreciendo la parte alta de su cráneo hacia el espectador, y sobre su boca sienta Jesús el pie derecho, tocando a la nariz con las extremidades de los dedos. Nótase también, en este lienzo, la influencia del gusto barroco de la época, que, si bien no exageró nunca el gran artista sevillano, es esta obra una de las en que menos se sustrajo a aquélla, pues, no obstante la actitud reposada de la figura, sus ropas hállanse muy agitadas por el viento con marcada ampulosidad; y en cuanto a las cabezas del Niño Jesús y a las de los tres querubes que tiene a sus plantas, también participan de igual barroquismo. No obstante lo dicho, muéstrase Valdés en este lienzo como consumado colorista y magistral ejecutante, siendo el dibujo de la figura principal varonil y grandioso (0'94 por 0'67).

En el tercio inferior de la izquierda hállanse escritas la firma y fecha del cuadro, con letra cursiva, en esta forma:

Juan baldes leal F.
A° 1659.

Otro curioso documento nos sale ahora al paso, dándonos cuenta de un conjunto de obras tan poco conocidas como estimadas hasta el presente, por más que algunas de ellas sean de las más notables que produjeron sus pinceles. Nos referimos a los cuadros que le fueron encargados para el retablo mayor y para dos altares colaterales de la iglesia de San Benito de Calatrava, de esta ciudad, según consta de la siguiente escritura:

«Sepan quantos esta carta vieren como nos francisco de riuas (1) maestro arquitecto vecino desta ciudad de seuilla en la collacion de Santa Marina y Juan Gomez Couto (2) maestro pintor y dorador y Juan de Valdes maestro Pintor vecinos desta ciudad en la collacion de San Lorenço todos tres de vn acuerdo y conformidad juntamente y de mancomun y a vos de vno ycada vno de nos por si Insolidum por el todo (siguen las fórmulas del derecho) otorgamos que estamos conbenidos y concertados con don Luis federigui cauallero de la Orden de Calatraba alguasil mayor desta ciudad en nombre del Capitulo definitorio de Calatraba y por la presente nos obligamos de hacer las obras siguientes:

Primeramente yo el dicho francisco de riuas hacer y acabar en toda perfesion el retablo para el altar mayor de la iglesia de San Benito de Calatraba desta ciudad a la Barqueta (3) de arquitectura y dos colaterales que contienen una mentura (sic) y bolsuras en el arco de la traça y dibujo que he mostrado al dicho Dn Luis federigui y me entrega rubricado del presente escribano para que por el haga la dha obra la qual a de ser de madera de pino de Plusa (sic) y lo sobrepuesto y molduras de las colunas de madera de Borne aforrado los quadros y colaterales y lo demas que fuere necesario de tablas el qual lo e de poner y dexar sentado en el dho sitio del altar mayor a mi propia costa la qual dha obra dare acabada en toda perfesión a contento del dho don Luis Federigui o de quien su causa vbiere dentro de quatro meses contados desde el dia de la fecha desta carta en adelante

e yo el dho Juan de Valdes me obligo de hacer nuebe liensos de Pintura del tamaño que pidiese el retablo y de los dibujos y según para ello se me diese y assimesmo hacer dos lienços de Pintura para los colaterales del tamaño questan los nichos de los arcos el vno de vna Imaxen de christo nuestro sseñor Crusificado y en el

---

(1) De nuevo hallamos citado al escultor y arquitecto Francisco de Rivas, con quien debió tener íntima amistad nuestro biografiado.

(2) Por su apellido parece portugués, y tuvo, asimismo, estrecha amistad con Valdés durante muchos años. No tenemos noticia de más obra suya que la del dorado, pintura, estofado y encarnado de una imagen de San Fernando, que, por contrato de 6 de Julio de 1655, obligóse a hacer con otro artista, Pedro Martínez Carrascosa, en la forma siguiente: "Las armas pabonadas imitando acero realzadas y grabadas con oro molido, la calza entera "a de yr las guarniciones de pasta con sus flores y perfiles imitando a bordado y entremedios oro cincelado" el manto por la parte de fuera estofado a punta de pincel imitando vn brocado y entremedias castillas y leones escurecidos de oro y por dentro armiños." *(Colec. de autógrafos del A.)*

Debió trasladar su residencia a Cádiz pocos años después, porque, en el de 1666, viviendo en aquella ciudad, fué apoderado por Valdés para hacer cierta probanza ante las justicias de aquella ciudad. También doró y estofó, en 1661, el retablo en que se contiene el lienzo de la *Visión de San Francisco*, de Herrera *el Mozo*, en su capilla de la Catedral, obra acabada en su género.

(3) Destinada hoy a usos profanos.

otro la Imaxen de la Pura y linpia Consepsion de nuestra señora con sus atributos.

Y asimismo sobre la puerta de la Iglesia Pintar al temple vna imaxen de nuestra Señora con San Benito y San Bernardo=Y en la puerta de la calle de la dha Iglesia dalle de color y dorar vna cruz de hierro Y vn escudo de armas reales sobre piedra dandolas abiertas (sic) (1) por parte del dho don Luis federigui las quales e de llenar y henchir conforme a los colores que requieren la qual dha obra dare acabada en toda perfession a contento del dho don Luis federigui dentro de seis meses que corren y se quentan desde oy dia de la fecha desta escriptura.»

Juan Gómez Couto obligóse, por su parte, a dorar y a estofar los tres retablos, también a contento del Sr. Federigui.

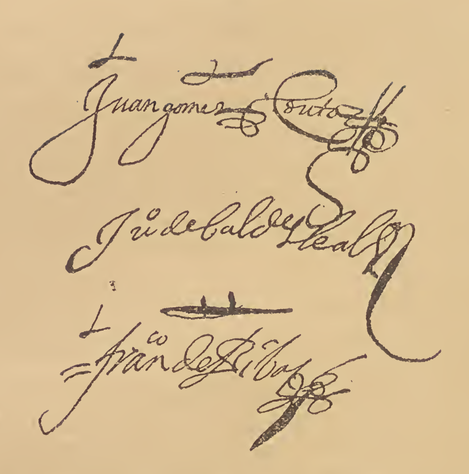
«Toda la qual dha obra haremos en la forma que en esta escriptura ba declarado a toda costa por precio y contia de ochoçientos ducados de moneda de vellon en esta manera Yo el dho francisco de riuas por el arquitectura trescientos ducados=Yo el dho Juan de Valdes por la pintura y demas de mi obligaçion mil ochoçientos reales y yo el dho Juan Gomez Couto tres mil seteçientos reales por el dorado y estofado.» (Sigue la forma del pago.)

«Y abemos por bien que el dho don Luis federigui o quien causa del dho Capitulo definitorio vbiere pueda buscar maestros de la facultad de lo que no estubiere bien hecho que a nuestra propia costa lo acabe por los mas subidos precios que hallare y executamos por la cantidad que mas le costare del precio deste concierto como por la cantidad que asi abemos reseuido y resiuiremos a cada vno y qualquier de nos.» (Siguen las firmezas del derecho) «fecha la carta en seuilla en seis dias del mes de nobienbre de mill y seiscientos y cinquenta y nuebe años Y los otorgantes que yo el escriuano publico doy fe conozco la firmaron de sus nombres en este registro siendo testigos Seuastian Lopez Morillo y Diego Josephe de Aguilar escriuanos de Sevilla» (2).

---

(1) ¿Querrá decir esculpidas o grabadas?

(2) Of. 4, lib. 3.º de 1659, fol. 1.238. *(Arch. general de Protocolos.)*



No cumplió Valdés enteramente con la condición consignada en el anterior contrato, de terminar las obras todas que se le habían encomendado en el plazo convenido de los seis meses, viéndose en la necesidad de que le fuese ampliado por otros tres más, como consta de la carta de pago que otorgó en favor del referido D. Luís Federigni, la cual lleva la fecha de 1.º de Septiembre de 1660.

Obligóse, pues, por la escritura transcrita, a pintar nueve lienzos para el retablo mayor y dos para los colaterales. De los primeros sólo existen ocho, y, afortunadamente, también estos dos, que son páginas hermosas de su vida artística. Todos constituyen un conjunto importante de obras, para cuya realización nos parece corto el plazo de nueve meses, si tenemos en cuenta que, además de este encargo, tendría otros, y, por tanto, no podría dedicar todo su tiempo a él solamente. Además, el dorado de la cruz y las pinturas del escudo con las armas reales y las imágenes de la Virgen, San Bernardo y San Benito, algunos días le ocuparían, resultando que, en los once lienzos, invirtió ocho meses.

Es indudable que los retablos que hizo Rivas, y que doró y estofó Gómez Couto, no son los que desde niños hemos conocido. Ignoramos por qué causas hubieron de desaparecer, siendo sustituídos con otros modernos, más que sencillos, pobres, de reciente construcción,

pues datan, a nuestro juicio, de la segunda mitad del siglo XIX; cuando todos los cuadros que, por abandono de la iglesia de San Benito, habían pasado a nuestro Museo, fueron reclamados por el Capítulo de las Ordenes militares con motivo de su reorganización, efectuada por S. A. R. el Duque de Montpensier.

Don Félix González de León, que imprimió su conocida obra en 1844, al tratar de aquel templo, dice que era pobre y pequeño, *con tres altares muy poco adornados,* pero que conservaba cuadros de gran mérito, todos de Valdés Leal. Enumera los que dejamos citados, añadiendo a ellos un Padre Eterno, cuya falta ahora echamos de menos, pues, como queda dicho, fueron nueve los del retablo mayor, de los cuales sólo quedan ocho (1).

El mismo escritor consigna, sin embargo, que todos ellos habían sido recogidos por el Museo, quedando sólo en su sitio el de la Virgen del Cister.

Los asuntos que pintó Valdés para el retablo mayor son los siguientes:

En el cuerpo inferior, de izquierda a derecha, San Juan Bautista, San Andrés, San Sebastián y Santa Catalina; en el centro la Virgen del Cister, adorada por San Benito y San Bernardo. A los lados, y un poco más alto que la línea inferior del último cuadro citado, San Antonio de Padua y San Antón, y, como remate del retablo, San Miguel, en sustitución del Padre Eterno, que tal vez lo sería.

Las cuatro primeras figuras están de pie; miden, de alto, 1'41 metro por 0'53. Son, indudablemente, de mano del maestro, y particularmente el San Sebastián es de lo mejor suyo que conocemos, en cuanto a la grandiosidad del dibujo y a la fuerza del colorido, en extremo vigoroso. Dudas nos quedan de que procedan de su mano el de la Virgen del Cister, con San Benito y San Bernardo, y el de San Miguel, cuyas dimensiones son iguales, 1'43 metro por 0'90; y, por último, los de San Antonio de Padua y San Antón, si bien los creemos suyos, los consideramos más endebles, en cuanto a su factura y a su color, comparados con los anteriores. Hállanse también de pie, y miden 1'41 metro por 0'53.

El mal estado en que se encontraban las pinturas en tabla del

(1) Menciónanse estos lienzos en el *Inventario* que en 1810 mandó hacer José Napoleón de todos los cuadros que, procedentes de iglesias y conventos, había reunido en el Alcázar. Una vez arrancados de sus sitios y pasados los tristes días de la invasión, hubieron de ser trasladados al Museo, donde permanecieron hasta que fueron reclamados por sus poseedores, como dijimos en el texto, siéndoles devueltos pocos años después del de 1844, puesto que González de León habla de ellos como existentes en aquel establecimiento, y ya hemos dicho que su libro fué impreso en dicho año.

siglo XV, veneradas en el primitivo retablo de la iglesia de San Benito, verdaderos monumentos de la historia de la pintura sevillana, que pueden verse en la Sala de Juntas de nuestro Museo, estimuló a los caballeros de las Órdenes militares a sustituirlos por otras más en armonía con su piedad y que se ofreciesen a la devoción con mejor aspecto, para lo cual encomendaron a Valdés la reproducción de las antiguas imágenes, sustituyendo las de San Cristóbal y San Jerónimo por los de la Virgen del Cister y de San Miguel, juntamente con el Padre Eterno, cuyo paradero ignoramos.

En cuanto a los dos hermosos lienzos del *Señor Crucificado,* teniendo a sus pies la Virgen, la Magdalena y San Juan Evangelista, y el de la *Concepción,* son dos obras de las más sobresalientes del pintor insigne. Sus dimensiones de 4 metros de alto por 2'41 íd. de ancho, exceden de las de la generalidad de sus cuadros, y en ellos desplegó nuestro biografiado todas las cualidades de su soberano ingenio, incurriendo, al propio tiempo, en incorrecciones y ligerezas, hijas de su vehemente carácter, de sus bríos, y, acaso, de una excesiva confianza en el dominio de su arte.

Tienen estas pinturas la misma fuerza que las de *Las Tentaciones* y *La Flagelación de San Jerónimo,* ejecutadas con una franqueza, que revela, desde luego, gran maestría. Se observa en ellas que Valdés trató, consiguiéndolo, de producir efectos dramáticos, de conmover al espectador más que de ceñirse a la realidad, descuidando en algunas partes la propiedad del asunto y la corrección del dibujo, como se advierte fácilmente en la mano derecha de San Juan, que, pintada en distintas posiciones por dos veces, apenas si se preocupó de borrar bien los dedos de la primera que ejecutó, resultando, a la simple vista, la mano con siete, en vez de cinco. Bella, grandiosa es la figura del Señor, de valiente entonación; expresiva su cabeza, aunque no tanto como debiera serlo, pues al ejecutarla tomóse el artista una libertad que, en nuestro concepto, perjudica al conjunto de la obra, pues pierde en sentimiento lo que gana en belleza efectista. La imagen del Señor no está pendiente por completo de la cruz, puesto que sus pies descansan sobre una gruesa cuña, cuya parte superior, saliente, deja el bastante espacio para fijar en ella por completo las plantas; por tanto, el cuerpo no tiene el desplome natural, ni la flacidez de carnes que corresponde al sér humano agotado por el largo e intenso martirio, resultando una figura hermosa que no da muestras de crueles sufrimientos físicos, aunque sí espirituales, al contemplar a sus pies, presas de inmensa aflicción, a su Santísima Madre, a la Magdalena y al discípulo amado; grupo sentidísimo, en el cual impresionan, por su inefable y

divina expresión, las imágenes de Nuestra Señora y de la santa penitente.

«Aún puede citarse también otro cuadro—dice el Sr. Beruete—un *Calvario,* muy semejante al de Monte-Sión, del mismo carácter, aunque de mucha menos importancia, original del artista, y que se conserva en la iglesia del Hospital de las Cinco Llagas, vulgo de la Sangre, en Sevilla.»

El cuadro a que se refieren las anteriores frases consérvase, en efecto, en dicha iglesia, en el altar situado en el brazo del Evangelio, en el crucero, sitio en que tiene muy escasa luz, razón por la cual no se aprecia bien por las personas que visitan el templo. Con todo detenimiento lo hemos examinado, y, en nuestro concepto, no es obra de Valdés, aunque pueda parecerlo a primera vista. La incorrección del dibujo del cuello al hombro de la Magdalena parécenos tan extremada, que no creemos que el gran pintor sevillano hubiera incurrido en falta de tanto bulto; además, el colorido y la factura de todo el lienzo revelan otra mano bien distinta y menos experta.

Página bellísima, verdadero poema de la pintura cristiana es el cuadro compañero del anterior, que representa *La Purísima Concepción,* asunto que concibió Valdés con tan inefable dulzura, con tal místico sentimiento, que nada tiene que envidiar a las tan celebradas de su émulo Bartolomé Estéban Murillo.

La pureza inmaculada de Nuestra Señora fielmente se revela en su celestial semblante, en la expresión de sus entornados párpados, en su actitud serena, reposada, y en la delicadeza de las líneas de su juvenil cuerpo. Todo en ella respira un pudor inefable, un espíritu de castidad, de recogimiento, que, más que figura humana, parece visión sobrenatural y angélica, revelando esta imagen al fervoroso creyente, al artista susceptible de sentir y capaz de interpretar el candor y la inocencia de la Castísima Doncella, toda pulcra, sin mancha de pecado, con la majestad augusta de la Madre de Dios.

Apoyadas sus plantas sobre un grupo de querubes, vese la figura sobrenaturalmente sostenida en el espacio; en torno de su cabeza resplandecen las doce simbólicas estrellas; con las manos recogidas sobre el pecho, tocándose suavemente las extremidades de sus dedos, y con sus párpados entornados, como antes dijimos, dirige la vista hacia el suelo. Rodéanla celestiales resplandores y aéreas nubes, entre los cuales resaltan los atributos de la virginidad de Nuestra Señora. En la parte superior vese el Padre Eterno, y, casi tocando la cabeza de la Virgen, la mística Paloma. En el centro de la parte superior del lienzo hay otro grupo de querubines. Felicísimo fué también el maestro en la

pintura del fondo y de los emblemas, ejecutados con un dominio de la técnica, con una franqueza singular, empleando en este lienzo su característico colorido de manera muy acentuada, los tonos finísimos grises, los rojos suaves, las transparencias más finas y los efectos de luz más artísticos y brillantes.

No creemos que merezca ser desdeñada la siguiente observación:

En la mayor parte de las imágenes de Nuestra Señora, pintadas por Valdés, hemos reparado que, en torno de la cabeza, resplandecen las doce simbólicas estrellas. Fué este un pormenor que, por lo general, no lo olvidaba el maestro. Vémoslas en la *Virgen de los Plateros* de Córdoba, en la que posee el Sr. González Abreu, en la que perteneció al Sr. López Pintado, en la *Asunción* y *Concepción* del Museo de Sevilla y en otras muchas más.

Destruído por la revolución de 1868 el magnífico convento de religiosas Cistercienses de Santa María de las Dueñas, vióse obligada aquella comunidad a albergarse en el estrecho recinto del de San Benito de Calatrava, donde permanecieron hasta el de 1885, en el cual trasladóse al que fué de Monte-Sión, y con ella hízolo también el Capítulo de Caballeros de las Órdenes militares, llevando consigo los tres retablos de que hemos hecho mérito, en cuyo templo pueden actualmente ser vistos, no fácilmente por cierto (1).

Hemos dicho ya que las pinturas destinadas a la iglesia de San Benito fueron ejecutadas en el espacio de nueve meses, poco más o menos, que mediaron entre el 6 de Noviembre de 1659 y los últimos días de Octubre de 1660, fecha esta última de la carta de pago otorgada por Valdés en favor de D. Luís Federigui, y en esos días, precisamente, cooperaba con el mayor empeño a la realización de los nobles propósitos de su amigo Bartolomé Estéban Murillo, de establecer, en el monumental edificio de la Casa Lonja, una *Academia*, en la cual, reunidos los pintores y escultores sevillanos, estudiasen diariamente el natural y se perfeccionaran en sus respectivos artes bajo la dirección de los grandes maestros. Laudable era el pensamiento, pues no sólo se facilitaban medios de enseñanza a los artistas pobres, sino que, con el estudio del natural, se les apartaba a muchos del pernicioso abuso en que no pocos pintores incurrían—quizás más atentos al lucro que a la gloria—de copiar de estampas grabadas, lo mismo de artistas españoles que de extranjeros, entre los cuales podemos men-

(1) Abandonado el templo por las mencionadas religiosas y cerrado al culto, no sin trabajo puede el curioso examinar tan hermosas obras que, depositadas en nuestro Museo, como hemos inútilmente pretendido, acreditarían el patriotismo de sus poseedores, contribuyendo eficazmente a la gloria artística de su autor.

cionar a un pariente de nuestro biografiado, D. Sebastián de Llanos y Valdés, pintor de relativo mérito, pero un tanto despreocupado en cuanto a los deberes de su profesión.

Acerca de la fundación de esta Academia, dice Ceán Bermúdez: «El deseo patriótico que tenía (Murillo) del adelantamiento de las Bellas Artes le hizo luchar contra *la fiereza* de D. Juan de Valdés Leal y contra *la envidia* de D. Francisco de Herrera *el Mozo,* émulos de su mérito y habilidad, a fin de reunir sus votos y los de los demás artistas de la ciudad para que le ayudasen a sostener los gastos del instituto. Habló al Asistente y a los Veinticuatro, y, con su permiso, celebró la primera junta en la Casa Lonja el 11 de Enero de 1660. Fué el primer presidente o director que enseñó públicamente en aquella ciudad el modo de estudiar el desnudo del hombre, poniendo la actitud y explicando sus proporciones y anatomía.»

Pasemos por alto los calificativos con que el docto crítico distingue a Valdés y a Herrera, llamando al uno fiero y envidioso al otro, que, con perdón sea dicho del erudito escritor, los estimamos un tanto exagerados, para dedicar algunos renglones a la fundación realizada por Murillo, con la cual tuvo estrechas relaciones nuestro biografiado.

Como joya inestimable conserva la Real Academia Sevillana de Bellas Artes el libro original de los Estatutos porque hubo de regirse la primitiva. Procede de la almoneda de los bienes relictos por el docto crítico e insigne patricio Excmo. Sr. D. Francisco de Bruna y Ahumada, en cuyo elogio sólo diremos que fué el representante de la cultura sevillana durante los últimos años del siglo XVIII y los primeros del XIX; en dicha almoneda lo adquirió una persona desconocida, la cual hubo de regalarlo al pintor D. Joaquín Cortés, y éste, a su vez, hizo donación de él a nuestra Academia en 2 de Junio de 1817. Según nota del Sr. Cortés, conservábase el manuscrito en la capilla que los pintores poseían en la iglesia de San Andrés, de esta ciudad, e ignoramos cómo y por qué pasó a manos del Sr. Bruna.

No creemos inoportuno, aunque se nos tache de difusos, extractar las páginas principales que constituyen dicho volumen, porque, no obstante la singular importancia que tienen para la historia de la pintura sevillana, apenas si son conocidos los interesantes datos que atesora; también por la parte activa que en la Academia tomó nuestro biografiado, y, finalmente, porque la lectura de sus actas y notas revela la sencillez de costumbres de aquellos hombres y de aquella época. ¡Quién sabe si alguna vez, por cualquier contingencia que sufra el original, podrá agradecerse nuestra previsión de extractar lo más saliente de él!

Puede decirse del precioso códice que está redactado *a la diabla,* sin orden ni concierto; frecuentemente se ven actas y cuentas de gastos e ingresos de fechas posteriores, antepuestas a otras anteriores, que debieron, naturalmente, preceder a aquéllas; otras veces se intercalan asientos y notas de diversas fechas, todo ello revuelto y confundido; y, en una palabra, la formalidad con que los académicos sevillanos de antaño consignaron sus acuerdos y llevaron sus cuentas deja mucho que desear.

✠

«En la ciudad de Seuilla en once de Henero de mil y seiscientos y sesenta años Nos los profesores de el Arte de la Pintura de cuyos nombres ba firmado este instrumento, dezimos que por quanto entre todos los de nuestro Arte esta dispuesto a instituir y fundar vna academia en que se exerciten nuestros estudios y abiliten a los que le vvieren de vsar para cuyo gouierno y conseruación se an de hazer los estatutos conuenientes y asu obseruacia se an de obligar todos los que cursaren la dicha academia y respeto de que esta ha tenido principio desde primero dia de este presente año juntandonos todas las noches ael exercicio del dibujo en las casas de la lonja de esta Ciudad y para continuar la dicha asistencia conbiene tener forma de gouierno disponemos los estatutos para que en el interin que se ordenan y publican los generales se obseruen estos y despues si parecieren conuenientes.

Primeramente queremos que esta academia tenga dos presidentes que vno vna semana y otro otra asistan a ella y sean Jueces en las cuestiones y dudas que sobre los preçeptos de nuestro arte y su exerçicio se ofrecieren y podrá hazer cumplir estos y los demas estatutos que se hizieren y multar a los que los quebrantasen y principalmente abiliten y den grados de academicos a los que vbieren cursado y hallaren capazes y esto haran con consulta de los consules y asistencia del Fiscal para lo cual se dará en los dichos estatutos generales la forma conueniente y Por agora nombramos en los dhos cargos de Presidentes a los señores Bartolomé murillo y D. Francisco herrera.

Item queremos que aya dos consules con cuya consulta y pareçer se dispongan las cossas tocantes al gouierno de la dicha academia segun dispusieren dhos estatutos y que lo sean los señores D. Seuastian dellanos y baldes y Pedro onorio de palencia.

Item que aya vn fiscal que pida el cumplimiento de todos dhos statutos y apunte las faltas de los que deuieren guardarlos y pidan se multen y queremos lo sea el Sr. Cornelio Scutt.

Item que aya vn secretario ante quien se hagan todos los autos y

dilixençias que importen para el buen gouierno de la academia y nombramos al Sr. Ignacio de Iriarte.

Y todos los nombrados en dhos oficios los han de vsar hasta la publicaçion de dichos statutos generales y desde entonçes para adelante se podran voluer a nombrar auiendo vsado bien sus ofiçios y si no nombrara la academia otros los que juzgare aproposito con las obligaçiones y para el tiempo que se determinare.

Y Por que esta dicha academia se Prosiga y no pueda la falta de dinero ser causa de que no se continue todos los que estamos presentes y abajo firmamos nuestros nombres nos obligamos a pagar seis reales de bellon cada vno en cada mes para la costa de açeite carbon y modelo cuyo gasto ha de estar a cargo de vn diputado el qual ha de cuydar de preuenirlo todo y nombramos en dho oficio de diputado al Sr. *Juan de baldes.*

Item queremos aya vn portero que tenga cuydado de abrir y cerrar la sala de la academia y asista a la puerta mientras en ella se estubiere dibujando y no deje entrar a persona alguna de las que no profesaren el arte hasta dar quenta al presidente y dada cumpla lo que le ordenare y nombramos a (falta el nombre).

Item todos los que cursaren la dha academia an de estar obligados en entrando en ella a dezir alauado sea el SS.^mo^ Sacram^to^ y la linpia conçecion de N. S.^ra^.

Item el que introdujere alguna conuersaçion que no sea tocante al arte de la pintura mientras se estubiese dibujando pague en lo que le condenaren.

Item si se continuase entre muchos la dha conuersaçion y tocando el Juez la campanilla dos veces no cesaren paguen la dha pena todos los que estubieren remisos.

Item Pagara la mesma pena el que Jurare o echare botos.

Item queremos que aya vn çepo en que las dhas condenaçiones se bayan depositando.

Y estos statutos asi dispuestos queremos se guarden y cumplan mientras se ordenan y publican los generales y los que presentes estamos nos obligamos a su cumplimiento y a lo demas aqui contenido y lo firmamos.

Intem todos los demas fuera de los ueinte que estan obligados a sustentar la dha academia si quisieren entrar a dibujar paguen todas las noches que entraren lo que tubieren gusto.»

Faltan las firmas. En el folio siguiente, que es el 24 del libro, dice así:

✠

«Pintores que firmaron y se obligaron a sustentar esta academia dando cada mes 6 reales de bellon cada vno para el gasto de ella son los siguientes.

D. Francisco de herrera—Bartolomé murillo—D. Seuastian dellanos y baldes—Pedro Onorio—*Juan de baldes*—Cornelio scut—Ignacio de Iriarte—Matias de Arteaga—Matias de Carabajal—Antonio delezalde—Juan dearenas—Juan martinez—Pedro Ramirez—Bernaue deayala—Carlos de negron—Pedro de medina—Bernaldo arias maldonado—Diego diaz—Antonio de zarçosa—Juan lopez carrasco—D. P° billabicençio—Pedro de canpobrin—Martin de atienza—Alonso perez de errera.»

Al folio 25 hay otra lista, que corresponde al mes de Febrero, en que, además de los nombres copiados, aparece el del arquitecto Bernardo Simón de Pineda. En el folio 26, que corresponde al mes de Marzo, agréganse Luís Muñoz, Salvador de Arellano, Francisco Miguel y Manuel Navarro. En la lista de 1.° de Noviembre del mismo año de 1660 aparecen Murillo, presidente; D. Sebastián de Llanos, cónsul (1); *Juan de Valdés,* alcalde del arte de la pintura; el señor Matías de Carvajal, su acompañado; Pedro Honorio, alcalde del dorado; el Sr. Ignacio de Iriarte, secretario; Cornelio Schut, fiscal, y Pedro de Medina, mayordomo; citándose como nuevos académicos a Pedro de Campolargo, Juan Mateos, Diego Herbás y Juan Martínez de Gradilla.

Los diez y seis académicos mencionados en dicha lista obligáronse a satisfacer los gastos que se irrogasen, y acordaron que «aquellos que quisieran entrar en la Academia (fuera de los dichos obligados) a los

---

(1) Todavía, aunque ya trabajosamente, léense en los muros exteriores de la Casa Lonja algunos *vítores,* escritos con almagra, dedicados por la Academia a sus protectores y socios beneméritos; entre ellos hemos podido leer los siguientes:

"El Ex° Sr Conde de Arena
nales protector de la
Academia de la Pintura
de esta ciudad
Victor
—
Francisco del Castillo
Victor
—
Victor
D. Sebastian de Llanos y
Valdes Presidente de la Acade
mia de la Pintura
1666."

quales se conocerán por abentureros den cada noche 16 marauedis para los gastos sobresalientes.»

En los folios 28 vuelto y 29 se asientan los gastos de la Academia, consistentes en carbón, aceite, un reloj (de arena), cántaro para agua, cordeles para el velón y algodón y espartos para torcidas; pajuelas, yesca, pedernal y eslabón; tijeras para despabilar, una tinaja para aceite, una escoba, cuatro almúdes de yeso para dos braseros (fogones), un sombrero de hojalata para el velón, tinta, arenilla y cañones para escribir, y pago al modelo; Cornelio Schut regaló un arca para el carbón. Nótese que no se mencionan escudillas o picheles para beber, ni otro recipiente análogo.

Al folio 30 se asentó el gasto del modelo, llamado Francisco, y se nombra a un tal Rocaforte, que creemos sería el portero.

A los 31 y 32, gastos menudos sin interés.

Al 33 hay un inventario de los bienes de la Academia: dos arrobas de carbón, dos fogones, un velón de hojalata con su sombrero y cordeles; un reloj de arena, una campanilla de azofar, un tintero y salvadera de plomo y tres cuartos de arroba de aceite.

Al folio 33, siendo presidente D. Sebastián de Llanos Valdés, se hizo una pared en el local de la Academia, y dicho artista dió once tablas y costeó una tarima.

Entre los pintores ya citados aparecen los nombres de Diego de Trujillo, Agustín Franco, Bartolomé Hernández, Tomás de Contreras, Luís Muñoz, Sebastián Fox y Juan Famol (Van Mol).

Al folio 34 vuelto constan las cantidades con que contribuyeron algunos académicos para la obra de la pared de que antes se hace mérito, figurando los nombres de D. Sebastián de Llanos, Murillo, Sebastián Fox, *Juan de Valdés,* Juan de Arenas.

Al folio 35 hállase un acta de 11 de Febrero de 1663, en la cual, reunidos los profesores del arte de la pintura, acordaron que el presidente de la Academia no pudiese por sí sólo introducir nuevos gastos de los precisos de aceite, carbón y modelos, y que, cuando le pareciera conveniente alguna innovación, tendría que proponerla a la junta y cabildo; y si la hiciese, que no se le pagare. Fué nombrado mayordomo Matías de Carvajal, el cual quedaba autorizado a pagar los gastos ordinarios; mas, para los extraordinarios, no podría hacerlo sin que se le facultase. También se nombró a Alonso Pérez mayordomo de la Hermandad de San Lucas, en lugar de *Juan de Valdés,* que hasta entonces lo había sido. Acordóse hacer una tarima para el modelo, encargando de ella a D. Sebastián de Llanos.

A la vuelta de este mismo folio hay cuatro notas: la primera trata

de la hechura de la tarima antes citada; la segunda del donativo de *Juan Valdés,* consistente en un bufete y bastidor para una ventana, cuyo lienzo, imprimado, costeó Cornelio Schut; las tercera y cuarta, copiadas a la letra, dicen: «Mas dio *J° de Baldes* vn belon que coste por escrito ante de vn escribano guntemente el bufete» (sic.)

«Aunque dise aRiba que *J° de baldes* dio alaacademia vn belon y vn bufete se lo llebo a su casa y no lo tiene lacademia.»

Al folio 36, con fecha 13 de Febrero de 1663, consta el donativo de Cornelio Schut, de una imagen de la Soledad, pintada en lienzo, de dos varas, que fué vendida para atender a los gastos de la Academia. Firmado, Mathias de Godoy y Carvajal. Seguidamente se consigna el recibo de pequeñas cantidades de varios pintores, y una cuenta, por separado, a *Juan de Baldes Leial* (sic), importante cuatro reales y cuartillo.

Al mismo folio vuelto hay una cuenta insignificante de gastos efectuados en 1664.

Al folio 40 léese lo siguiente, de mano del pintor flamenco Cornelio Schut, el cual escribía incorrectísimamente:

✠

«En el año de 1663 en 25 de no^re^ se eyllaron todo los Señores mastros del arte de la Pintura Guntos en la Sala de academiio Con Gusto y Bolonta de todos Salieron Por Botos y Consentimiento a el S^r^ *Ju° de Baldes Leiael* por Presedente de la disho academine Por quatro años y Por lo consigintc a el S^r^ Cornelio Schutt por su Consel y por el disho timpo Y enpeso esta academine en 10 de enero año de 1664.»

Aparecen como nuevos académicos Martín de Atienza y Calatrava—Bartolomé Morán—Gabriel de Mata—Lorenzo de Avila—Alfonso Martínez—Francisco Pérez—Simón Romero—Barbel de ycalle (no acertamos quién fuese)—Carlos de Sarata—Pedro Roldán—Andrés Cansino—Francisco de Castro—Agustín Franco—Juan de Zamora—Jerónimo de Tejada—Carlos de Licht—Francisco de Villamarien. Creemos que es el mismo llamado solamente Francisco, que servía de modelo, según la cuenta de 1660-61, folio 61 vuelto.

A los folios 43 y 46 hállase la cuenta de lo gastado desde Enero a Abril de 1664 y las cantidades ingresadas por los académicos.

Al folio 48 está la «Memoria del dinero que a entrado en poder de el S^r^ francisco de meneses ossorio mayordomo de el arte de la pintura la qual se cursó año de 1668 y de 69 siendo presidente de ella el

Sr. D. Sebastian de Llano y Valdes y Consul el Sr. Juan Martinez de Gradilla y es como sigue.» Además de las cantidades dadas en metálico, D. Sebastián de Llano dió 26 reales «para ayuda de pintar unos paños en las paredes de dicha Academia»; Francisco Meneses Osorio regaló «vn lienço de Concepcion guarnecido de vna hermosa tarja para adorno de la Academia, apreciado en 150 r.s»

Cítanse los nuevos académicos siguientes: D. Felipe de Santa Marina—Diego García de Melgarejo—Martín Suárez de Orozco—Nicolás Pérez—Thomás Martín, discípulo de Alonso Faxardo—Juan Ruíz Gijón—Juan Simón Gutiérrez—Diego Casares—Antonio Hidalgo—Fernando Márquez—Ignacio Rodríguez.

En 22 de Abril de 1669, Martín de Atienza, escribano de la Hermandad de San Lucas y «de la nobilissima academia de el arte de la Pintura», tomó cuentas a Francisco Meneses del dinero recibido y gastado, en presencia de los cónsules D. Sebastián de Llanos y Juan Martínez de Gradilla, que fueron aprobadas.

Al folio 49 vuelto leemos: «Siendo mayordomo de la Academia del Arte de la Pintura Martin de Atienza y siendo Presidente el Sr. Pedro de Medina y Consul el Sr. Cornelio Schut y escriuano el Sr. ignacio de iriarte se tomo quenta al dicho maiordomo del dinero que entro en su poder y de lo que gasto en dha Academia la qual se curso año de 1667 y el de 668 y es como sigue.» No deja de ser extraño que, siendo esta cuenta de fecha anterior a la presente, se inserte ésta después de aquélla.

Consta la lista de los pintores que contribuyeron al sostenimiento de aquélla, citándose, además de los nombres conocidos, los siguientes, que figuran por primera vez: Bartolomé Franco—Juan de Paredes—Jerónimo de Vobadilla—Gonzalo de Riuas—Francisco Miguel—Juan Jacinto Guerra—Luís Antonio de Rivera—Bartolomé Ruíz César—José Antonio Vázquez—Diego García de Castro—Diego de Peña—Diego de Gálvez—Ignacio de León Salzedo—Marcos Correa—Juan de Aragón—Pedro Calvo—Francisco Gutiérrez y *Juan de Valdés,* que se halla mencionado en la cuenta anterior, la cual, como hemos advertido, debía seguir a la que acabamos de copiar.

Al folio 53 hállase el siguiente epígrafe: «*Memoria de las quentas que se tomaron al Sr mateo martinez de paz mayordomo que fue de la Academia del arte de la pintura el año de 1669 y el de 70 siendo presidente el Sr. Juan chamorro y consul el Sr. matias de artiaga.*»

Figuran entre los artistas mencionados en la cuenta anterior por vez primera «el Sr. d. Antonio del ¿peidel?—el Sr. don Juan de

Loaysa (1)—Diego ¿facan?—Andrés Cansino—Fernando Márquez.» No aparece el nombre de Juan de Valdés.

A los folios 61, 61 vuelto y 62, hay una cuenta de gastos e ingresos de 1660-61, cuyo asiento no nos explicamos, pues viene en pos de las de los años 1669-70, y en la del último folio citado hállase un epígrafe que dice: «*En 30 de febrero de 1660 ofrecieron los Señores pintores de la Academia ofrecieron* (sic) *para la fabrica de la Academia que se ha de labrar lo siguiente:*

El Sr Bartolome Murillo ofrecio 200 ladrillos

el Sr D. Seuastian dellanos y baldes ofrecio dos cargas de cal y 200 ladrillos

el Sr *Juan de baldes* ofrecio un caiz de cal

Ignacio de Iriarte 24 Rs

el Sr Cornelio scut 100 ladrillos

el Sr Juan mateos 25 ladrillos

el D. franco de herrera 4 ladrillos (sic)

el Sr D. Pedro villabicenzio ofrecio la puerta con su llaue y dos cargas de arena.

el Sr Luis Muñoz la cruz de hierro y la beleta

el Sr Carlos de negron 25 ladrillos.»

Sigue una lista de gastos menudos que continúa a la vuelta de la foja.

Al folio 64 existe un ajuste de cuentas del año 1663, del cual resultó alcanzada la Academia en 52 reales y medio, de que le hizo gracia su mayordomo, Juan Martínez de Gradilla, a condición de que pudiese asistir en ella durante dos meses, lo cual fué aprobado por el Presidente, Alcaldes y demás oficiales «en presencia de todo el arte.» Autorizaron este acuerdo con sus firmas Pedro de Medina Balbuena, secretario, D. Sebastián de Llanos y *Juan de Valdés.*

Al mismo folio 64 vuelto consta que *Juan de Valdés* recibió las partidas siguientes:

«de matias de arteaga	18 (¿reales?)
Juan martinez gradilla	18
Juan de arenas	09
Bernardo Limón	09
Sebastian fas (Fox)	09»

A continuación léese: «En 30 de otubre deste año de 1666 estando juntos en la sala de la lonja donde se acostumbra acer dichos cabildos *por desistimiento que iço D. Juan de baldes leal* del año que le

(1) El eruditísimo canónigo de esta Santa Iglesia Catedral.

quedaba de su presidencia la qual dio por escrito y de palabra y fueron nombrados Para Presidente de dicha academia a el Sr D. Sebastian de baldes y el Sr. Cornelio escut y salio por dicho presidente Por mas botos el Sr D. Sebastian de baldes y dichos señores nombraron Por botos Para mayordomo a el Sr. matias de caravajal y a el Sr. Juan martinez de gradilla y el Señor Presidente nonbro por su consul a el Señor Cornelio escut los cuales dichos señores lo acetaron y firmaron en dicho dia y todos los Profesores de dicho arte se obligaron a dar dos R^{s} cada mes Para los gastos de dicha academia y lo firmaron en dicho dia y esto se entiende todo el año y enpieça desde primero de nobienbre—Ante mi—Matias de arteaga». Siguen las firmas de los pintores académicos.

Al folio 65 vuelto consta el siguiente acuerdo: «en Sebilla estando Juntos los Senores de la Junta de la Academia precidente que lo es el S^{r} Don Sebastian de-lano y Valdes y Conçul el S^{r} Cornelio escut y Mayordomo que lo es el S^{r} Juan Martinez de gradilla y los demas academicos fueron de parecer que el Señor presidente Don Sebastian de llano y baldes Pronunciase centencia y Pronuncio que atento dos escultores que benian a modelar a la academia trabaron cistion y sacaron las espadas en la Sala de lacademia desacatadamente siendo Casa real y tribunal del nobilisimo Consulado falo (por falló) que debia mandar que los dichos andres cansino y un oficial del dicho llamado Marcos que fueron los contenidos que ninguno de ellos entrase en la dicha academia atento su descortesia y poca atencion y para que ninguno se atrebase Pronuncio este abto en nuebe de nobienbre y el S^{r} Presidente lo firmo para su cumplimiento—D. Sebastian de llano y Valdes.» (No consta el año.)

Al folio 66, entre varios asientos sin interés, hay el siguiente: «Juan Martinez de gradilla mayordomo de la academia el dicho año (1666) dio un lienço pintado con el Retrato de Felipe IIII y otros adornos (trofeos del arte) en el dicho lienço y se adbierte que lo da para que siempre este en la dicha academia mientras dicho lienço durase.» Al dorso repítese esta nota.

Al folio 67: «Quentas que se ajustaron de la mayordomia de academiadelS^{r} matheo martinez de paz siendo presidente de dha academia el S^{r} Cornelio schut y consul el S^{r} diego garcia de Melgarejo año de mil y seiscientos y setenta y el de setenta y vno la qual se curso por tiempo de quatro meses y medio y parece aber cobrado dcho mayordomo y Receuido en su poder quatrocientos y veinte y quatro R^{s} vellon segun los gastos de ella a tenido de costa dcha academia quatrocientos y nobenta y ocho R^{s} y es como sigue.»

Sigue la lista de académicos con las cantidades que cada uno dió, y figuran los nuevos nombres de Ignacio Fernández—Pedro del Cristo —Salvador de Roxas—Francisco Rodríguez—Juan Theodoro.

A la vuelta de esta foja hay la siguiente nota: «Por falta de cobrança cien Rs los quales se distribuieron en modelo y carbon y hizo gracia de ellos a la dcha academia=adbiertase que al cargo del dho mayordomo se acrecientan veinte y seis Rs que eran de dos academicos=Los veinte dio el Sr francisco de meneses para las honras del Conde (1) y los seis los dio pedro diaz para el mismo efecto y por no haberse hecho dhas honras los dedicaron para gastos de la dha Academia con que lo que al mayordomo se le halla de cobrança son quatrocientos quarenta Rs y habiendo gastado en ella quatrocientos y nobenta y ocho y medio conque la dha academia segun las presentes quentas le debe al dho mayordomo cinquenta y ocho Rs y medio los quales da y de ellos haze donacion hallauanse presentes a dhas quentas los dhos presidente y consul y fue testigo el Sr Pedro de Medina en Seuilla en 5 de Junio de 1672 años y de ello doy fe &a—Cornelio Schutt—Diego Garzia Melgarejo—Pedro de Medina y Balbuena—Ante mi—Martin de Atienza Calatraua». (Rúbricas.)

Al folio 69 insértase la cuenta dada por el mayordomo Mateo Martínez de Paz el año anterior de 1671, citándose entre los académicos a Murillo, cuyo nombre no aparece en las listas anteriores; a Juan de Arroyo, Francisco Alderete, Francisco de la Peña.

En la dicha cuenta resultó alcanzado el mayordomo Mateo Martínez de Paz en 26 reales; la Academia los perdonó, atento a que él, a su vez, había perdonado a la corporación 58 reales y medio.

Al folio 72 hállase el acta de elección de cargos, fecha en 23 de Octubre de 1672, siendo nombrados, para presidente Cornelio Schutt, cónsul Diego Trujillo, y mayordomo Juan Ruíz Gijón.

Al mismo folio vuelto consta la penúltima lista de académicos, fecha 23 Octubre 1672, que contiene los nombres siguientes: Gerónimo de Bovadilla, Bernardino de la Cruz, Alonso Pérez, Ignacio Rodríguez, Nicolás Faxardo, Juan Simón Gutiérrez, Francisco Antonio Gijón, Francisco Miguel González, Carlos Francisco de la Calle, Francisco Pérez de Coca, Juan Theodoro Rodríguez, Martín de Atienza Calatraba, José Antonio Vázquez, Juan de Benjumea, Juan Matheo Zarça, D. Salvador de Rojas y Velasco, Juan Antonio Terán, Juan... (ilegible el apellido), Bernardo Simón de Pineda, Bartolomé Franco, Andrés Franco, Francisco Pérez de Pineda, Andrés Chamorro, Juan

(1) El Conde de Arenales, protector de la Academia.

Faxardo, Francisco de Meneses Osorio, Pedro del Cristo, ... Melgar, Juan Jacinto Guerra, Miguel de la ¿Puente?, Francisco Antolínez, Matías de Arteaga y Alfaro, Juan de Paredes, Marcos Correa.

Sigue una diligencia firmada por Matías de Arteaga, en que consta que personalmente fué a las casas de los académicos para que firmasen su conformidad en contribuir al sostenimiento de la Academia con 6 reales mensuales, 26 Octubre 1672; y con otra, también autorizada por el dicho Arteaga, por la que se entregaron a Juan Ruiz Gijón 132 reales vellón para ayuda de los gastos de la corporación. La misma fecha, y terminan los asientos del libro con el siguiente, escrito en una cuartilla de papel pegada en el folio 75, en blanco:

✠

«En Sevª en 29 de Abril de este presente año de 1674 años se le tomaron guentas al Sr Matheo martinez de paz mayordomo que es de la Academia del arte de la pintura siendo presidente el Sr Cornelio Schutt y consul el Sr Diego Garcia melgarejo y parece que el dcho maiordomo ha reciuido setecientos y treinta reales y por su discargo pareçe aber gastado seteçientos y çincuenta y çinco reales y medio. Como Consta por dichas quentas y por ellas le queda debien (sic) dicha academia beinte y çinco reales y medio hallarose (sic) presentes a dichas quentas los dichos Presidente y consul Pº de medina Balbuena, Juan de aro y fisial Juan teodoro y de ello a de estar obligado el maiordomo que entrase a satisfaçer dicho alcançe de los primeros efectos gue entrasen en su poder=Y Por berdad lo firmaron dichos circunstantes—Cornelio Schutt—Diego Garcia Melgarejo—Pedro de medina y Balbuena». (Rúbricas.)

Siguen 14 fojas en blanco; en la 89 constan los asuntos siguientes:

«Entro Pedro siruiendo en 16 de febrero y oy la fecha de este a 24 cumplio ocho noches que hazen quatro actitudes y el dho dia se comenzo otro—esta actitud duro tres noches

En 30 de febrero (no consta el año) ajustadas todas quentas quedo a deuer el señor *Juan de baldes* 22 rs mas seis que pago el Sr Juan martinez de febrero mas 3 Reales que debia el Sr Martin de atienza del mes de febrero

(Estos asuntos están tachados.)

desta quenta de los meses atrasados no debe mas a la Caja el señor *Joan de baldes* mas de quatro reales menos quartillo». (Tampoco consta el año.)

Al folio 92, que debe ser el 91, hállase la

«Memoria de el dinero que se ha rrepartido a los señores pintores

de lo que quedaron deuiendo de la academia pasada para pagar el rresto de beinte y tres rreales a Juan el modelo y lo que sobra para gastos sobresalientes de la dicha academia—Los que an pagado ban con esta señal. +

El Sr Pedro onorio de tres meses que son 18 Rs	6	
El Sr Pedro de camprobin de dos meses que son 12 Rs	4	
El Sr D. Sebastian de baldes de dos meses que son 12 Rs	4	+
El Sr Ignacio yriarte de dos meses que son 12 Rs	4	+
El Sr Luciano Carlos de dos meses que son 12 Rs	4	
El Sr Antonio de Zarçosa de dos meses que son 12 Rs	4	
El Sr Pedro de uillabiçençio de medio mes que son 3 Rs	1	
El Sr Bernardo limon de mes y medio que son 9 Rs	3	+
El Sr Luis muñoz de dos meses que son 12 Rs	4	
El Sr Bartolome murillo de un mes que son 6 Rs	2	
El Sr Cornelio Schult de un mes que son 6 Rs	2	+
El Sr Matias de artiaga de un mes que son 6 Rs	2	
El Sr Juan de arenas de un mes que son 6 Rs	2	+
El Sr Juan martinez de gradilla de un mes que son 6 Rs	2	+
El Sr Bernabe de ayala de un mes que son 6 Rs	2	
De pedro de medina de un mes que son 6 Rs	2	+
El Sr Martin atiença de un mes que son 6 Rs	2	+

✠

En ocho dias del mes de nobiembre del año 1660 entro a çerbir Juan de naçion françes a los señores de el arte de la pintura para modelo en que ejerçitan sus estudios en la academia que an dispuesto en las casas de la lonja de esta ciudad de seuilla conçertado a pagar por meses dos reales de vellon cada noche de las que sirbiese que son dos oras cada noche quedosele deuiendo de el academia pasada que se empeso a primero de enero de dicho año beinte y tres Reales de vellon tiene rreçebido lo siguiente—este modelo se despidió.—Primeramente Entro a seruir antonio el segundo modelo en 19 dias del mes de nobienbre del dicho año y oi dia de san andres postrero del dicho mes cumplio onçe noches que a dos rreales cada noche son beintidos rreales que le di a el Sr Luciano Carlos para que le diese.

Mas le di de quince noches que trabajo el mes de diçiembre 30.»

He aquí el último asiento del libro (folio 96):

«En 29 de Henero de 1660 se sacaron de la alcançia de la academia diez Rs de vellon y se hizo cargo de ellos *Juan de baldes*—Secretario—Ignacio de Iriarte—*Juan de baldes leal.*» (Rúbricas.)

Ceán Bermúdez, tratando de los cargos que desempeñó en la Academia nuestro biografiado, no parece de acuerdo con los que hemos consignado en el anterior *extracto,* añadiendo, en cuanto al de la presidencia, que se desistió de la mayordomía «por disputas originadas de su genio dominante,» y, para contentarle, confiriéronle aquélla, que también renunció «por su carácter orgulloso.» Ignoramos el origen de estos datos. Sí es cierto, como consta de los Estatutos, que ejerció los cargos de Diputado en 1660, que sería el mismo de Alcalde del arte de la pintura, pues así se le nombra en asientos del mismo año; que en 1663 renunció la mayordomía de la hermandad de San Lucas, siendo nombrado Presidente de la Academia, de la cual se desistió en 1666, no apareciendo su nombre posteriormente ni en las actas, ni en las listas de académicos.

IV

1661-1668

Nacimiento de Lucas Valdés.—Los lienzos de «La Concepción» de la Galería Nacional de Londres y el de la «Imposición de la casulla a San Ildefonso» en esta Catedral.—Cesión de bienes del matrimonio Valdés a Pedro García de Morales.—Contrato de la Hermandad de San Lucas con la comunidad de San Laureano y obligación de Valdés de pintarle un cuadro.—Pintura de «San Lorenzo» en la Catedral.—Nacimiento de su hija María de la Concepción.—El platero Pedro de Silva, padrastro de Valdés.—Dorado de la reja de la Capilla de las Angustias en la Catedral.—El padrón municipal en que consta la naturaleza del artista.—Arrendamiento de casas en la calle Amor de Dios.—Poderes otorgados en 1665.—Dorado y pintura de otra reja.—Nacimiento de su hija Antonia Alfonsa.—Contrato de obras con el convento de San Antonio.—Los cuadros de «Los Desposorios» y de «San Juan Capistrano».

Llegados al año de 1661 consta que Juan de Valdés seguía morando en la misma casa, junto a la Alameda de Hércules, que correspondía a la parroquia o collación de San Martín, en la cual vió la primera luz su hijo Lucas, a 24 de Marzo del citado año, como acredita la partida baustismal adjunta:

«En jueves 24 dias del mes de marços del año de mil y seiscientos y sesenta y vno yo el Bachiller Francisco Navarro cura en esta iglesia parrochial de señor san martin de Seuilla baptize a Lucas Gregorio hijo de Juan de Valdes y de D.ª Isabel de Morales y Carrasquilla su legitima mujer fue su padrino D. Juan de las Varcenas vecino de San Andres al qual se le amonestó el parentesco espiritual y por verdad lo firme fecho ut supra *Bachiller Francisco Navarro* cura.»

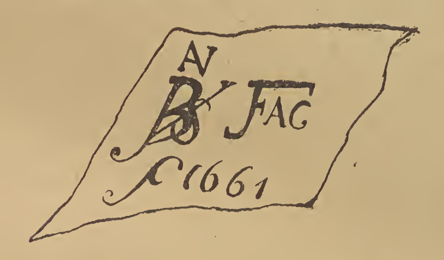
(Rúbrica.) Libro de Bautismos de dicha iglesia, que comienza en 12 de Junio de 1651 al 73.

No dejan de ser curiosas las siguientes coincidencias: Cuando hallamos esta partida acudimos a consultar en el archivo de la misma iglesia de San Martín los padrones de vecinos a ver si averiguábamos la fecha en que nuestro pintor se avecindó en dicha collación, y en el «Padron de las personas que cumplen con el precepto de la iglesia de confesion y comunion.... este año de 1660» consta el siguiente asiento: «frontero a la iglesia en la calle que va a S. andres casas 1, 2 y 3; en la 4 se nombra a Juan de Baldes con las personas siguientes Dª Maria Duarte, Dª Luisa, Maria, Francisca, Josefa y Gabriel de Melo.» (Nótese que los apellidos son portugueses.) Y en otro padrón de la misma iglesia del año 1656, en la casa número 51 de la Correría, se nombra un Juan de Valdés, que vive en compañía de D.ª Inés María Venegas, D.ª Francisca Narváez y D.ª Tomasa María. Es indudable que ninguno de estos *Juan de Valdés* es nuestro biografiado.

En este mismo año produjo una de sus más hermosas obras, existente en la Galería Nacional de Londres.

El asunto es una *Purísima Concepción* de tamaño natural, que, iluminada por brillantes resplándores y rodeada de gloria angélica, parece haber descendido del cielo para mostrarse a dos devotos suyos: una señora anciana y un sacerdote que, representados de medio cuerpo, aparecen cada uno, respectivamente, en los ángulos inferiores del cuadro: el varón a la derecha y la mujer a la izquierda. Sobre un globo hállase de pie Nuestra Señora con las manos cruzadas sobre el pecho. Dirige su vista hacia el ángulo superior de la derecha con dulcísima expresión mirando al Padre Eterno, que desde el cielo, sentado en trono de nubes, con el Espíritu Santo sobre su cabeza, la contempla amorosamente. Bajo esta figura, en actitud de descender por una gradería, vese a lo lejos un grupo de arcángeles y de ángeles mancebos juntamente con un grupo de niños envueltos en vaporosas nubes, sobre cuyos claros tonos resalta el retrato de la señora anciana, vestida de negro, con velo y rostrillo de telas sutiles y transparentes y con sus manos, en actitud orante, próximas al pecho. En el ángulo superior de la derecha vense dos grupos, cada uno de tres ángeles niños: dos de los primeros adorando a Nuestra Señora y otro sosteniendo en sus manos una corona imperial; inmediato, y debajo de dicho grupo, hay otro, uno de cuyos niños lleva en su diestra una vara de azucenas y otro un espejo. Sobre el fondo vaporoso de nubes aparece el retrato del varón, vestido de sus hábitos sacerdotales, el cual, con la mano izquierda, apoya un libro contra su pecho, mientras que

con la derecha, que tiene oculta, figura sostener un birrete. Cinco ángeles niños, dos de ellos con la palma y una rama de laurel, rodean la sagrada imagen en diversas actitudes, sostenidos por las nubes que sirven de trono a Nuestra Señora. Por último, sobre el tablero de una mesa, forrado de paño rojo obscuro, que tiene delante el sacerdote, figúrase un papel con la siguiente firma:



Tiene este lienzo de alto 2'03 metros por 2'14 íd., y fué adquirido en España por Sir Frederick Charteris, y vendido después por su viuda al Estado inglés en 1889, según el Sr. Beruete.

Reveló en esta obra el genial artista sus excepcionales facultades. Notables son las expresiones de los rostros de la Virgen y de sus devotos; la de Nuestra Señora, de un candor y sencillez propios de su pureza; la de éstos, con tan acentuados rasgos de verdad que, al fijarnos en ambas fisonomías, puede asegurarse que son fidelísimos trasuntos de los originales. Los grupos de ángeles nada tienen que envidiar a los del inmortal Murillo en las delicadezas de pincel; y en cuanto a las figuras de alto término, sabido es el acierto que demostró siempre Valdés en sus toques francos, de una espontaneidad insuperable, valiéndose para ellos de sus característicos y delicados tonos grisáceos, rojizos, que supo manejar con el mayor acierto.

Preciado ornamento de la capilla de San Francisco de nuestra Catedral es el hermoso cuadro que representa la *Imposición de la casulla a San Ildefonso por Nuestra Señora,* de cuyo mérito no puede juzgarse bien por la considerable altura en que se halla, pero que nosotros pudimos apreciar cuando, en 21 de Agosto de 1908, fué bajado de su sitio con objeto de limpiarlo, que bien lo necesitaba, por hallarse sumamente sucio y reseco. Fácilmente entonces estimamos su relevante mérito, mayor en cuanto a su ejecución que en lo tocante a la nobleza y majestad de las figuras, cualidades que no brillan en esta obra.

El exacto conocimiento, hijo de la práctica, que tuvo el artista de las distancias, hízole apreciar muy atinadamente el efecto que podría producir su cuadro colocado a la considerable altura en que había de ser expuesto, y por eso pintó las figuras de tamaño colosal, con tal franqueza y brillantez que no son superadas en ninguna de sus obras; valentísimos son los escorzos de los ángeles, en los cuales hizo gala de consumado dibujante. Las cabezas de la Virgen y de San Ildefonso son, a no dudarlo, estudios del natural; y aun cuando en la de la Virgen hay cierta finura y delicadeza en las facciones y en la expresión, no estuvo el artista tan inspirado como en otras representaciones de la Madre de Dios. En cuanto a la del sacerdote que le sirvió de modelo para figurar al santo prelado toledano, es una figura vulgar, falta de nobleza, acaso retrato de algún prebendado hispalense que, por su devoción al santo, hubo de costear esta obra, y accediendo a sus deseos, Valdés trasladó al lienzo su imagen, a pesar de que las abultadas proporciones de su cuerpo no se prestaran a dar a la figura el interés y la belleza artística que otro modelo hubiese proporcionado al pintor. La riquísima tela de la casulla, imitando un bordado de oro sobre raso blanco, es un estudio admirable. Mide el lienzo 2'75 m. de alto y 2'50 íd. de ancho.

¿De qué época de la vida del artista data esta hermosa obra? No podemos precisarla más que aproximadamente, pues las actas capitulares eclesiásticas no son todo lo explícitas que fuera de desear, y, por tanto, sólo fundadas conjeturas pueden determinar la fecha en que fué pintada. Tampoco en los *Libros de Fábrica* hallamos asiento alguno de pago al artista, y esta carencia de datos nos hace suponer que hubo de ser costeada por uno o varios particulares, probablemente el prebendado de la Santa Iglesia en que representó a San Ildefonso.

Por un auto de 4 de Diciembre de 1656 consta que, en vista de lo que había agradado el cuadro de San Antonio de Murillo, algunos prebendados, devotos de San Francisco, se proponían que se pintase otro lienzo de este santo, para cuya colocación daba licencia el Cabildo; y por otro acuerdo de 9 de Febrero de 1661 se mandó hacer segundo cuerpo *al retablo de San Francisco*. Parece, pues, que en dicho año estaba concluído el citado retablo con la soberbia pintura de la *Visión del Serafín de Asís,* que ejecutara Herrera *el Mozo,* y para su complemento se proyectaba terminarlo con su remate o ático, encomendando a Juan de Valdés la obra del cuadro de que tratamos.

Véanse los dos autos capitulares que hemos hallado referentes a este asunto:—«Martes 4 febrero 1661 mandó el Cabildo . . . . . Primeramente que por quanto la vispera del S^r^ Ildefonso se hace estacion

en la capilla de S Francisco y en el retablo no ay ymagen de S^r^ Ildefonso los señores mayordomos de Fabrica y contador vean en que parte de dha capilla o Retablo puede ponerse la Ymagen de S^r^ Ildefonso y hagan relación al Cab^do^ »

9 febrero 1661: «Este dia auiendo el Cab^o^ oido al Sor Arcediano de Sevilla mayordomo de Fabrica relacion de lo que su señoria le auia cometido cerca de poner la Ymagen de S^r^ Ildefonso a disposicion de los Sres Mayordomo y Contador de Fab^ca^ para lo cual la contaduria libre los mrs necesarios de la hacienda de la Fab^ca^ »

El cuadro, por tanto, hubo de ser pintado en 1661, según razonable conjetura, máxime cuando el cuerpo principal del retablo que contiene el grandioso lienzo de la visión de San Francisco fué dorado y estofado en dicho año por Juan Gómez de Couto, artista camarada de Valdés, de que dejamos hecho mérito, al cual se pagaron 122.400 maravedís por su trabajo (1).

Después del segundo auto mencionado, en que se autoriza a los mayordomos para colocar la imagen de San Ildefonso en el segundo cuerpo del retablo, y se les libran las cantidades necesarias para esta obra, no creemos que aquellos señores demorasen mucho el encargo recibido (2). Consta, además, que en el mismo año de 1661, por libranza de Contaduría de 29 de Julio, «se pagaron a Bernardo Simon de Pineda ensamblador 107.100 mrs por el resto de 4.950 reales en que se concertó con él el *retablo* para el cuadro de *Señor San Ilefonso* de la Capilla de Señor San Fran^co^.» Esto demuestra que el retablo estaba terminado, por lo cual es de suponer que el Cabildo procuraría no demorar la colocación del cuadro, siendo muy probable que estuviese ya pintado a expensas de algún capitular, como queda indicado, por lo cual ni en los libros de Actas ni en los de Fábrica se halla asiento alguno relativo a su pago.

Un documento importante, que no deja de tener interés para la vida íntima del artista, nos sale ahora al paso, que data de los comienzos del año de 1662, en el cual consta la donación que el matrimonio Valdés hizo a Pedro García de Morales, suegro y padre, respectivamente, de los cónyuges, el cual hállase redactado en estos términos:

---

(1) "Ziento y veinte y dos mill y quatrocientos marauedis que por libramiento de contaduria de 28 del dho mes y año pago a Juan Gomez Cout por el dorado del retablo de la capilla de San Francisco." (Libro de Fábrica, 1661.—*Arch. de la Catedral.*)

(2) Torre Farfán, en su libro de *Fiestas para la Canonización de San Fernando* (1671-1672), al tratar de esta capilla, menciona "otra excelente pintura de Valdés, famoso por todas artes, en ella contiene la historia del milagro de la casulla que le presentó la Virgen a su santo defensor Ilefonso."

✠

«En el nombre de dios amen Sepan quantos esta Carta vieren como nos juan de valdes leal maestro pintor de imaxineria y doña ysauel de morales rosas su lexitima muger vezinos desta ciudad de seuilla Yo la susodicha en presencia del dicho su marido y con su lisensia que le pido para otorgar lo que aqui sera declarado e yo juan de valdes doi la dicha lisensia para el dicho efeto y tan bastante como de derecho se requiere e yo la dicha doña ysabel de morales reciuo y aceto la dicha lisensia y della usando ambos marido y muger otorgamos y conosemos en fauor de pedro garcia de morales de la cruz padre de mi la dicha doña ysauel vezina de la dicha ciudad de cordoba y résidente en esta de seuilla y desimos que por quanto la parte mayor en las gentes bien nacidas resplandece es el mostrarse reconocidas a los ueneficios que resiuen gratificandolos con obras que manifiesten reconocimiento y por este nuestro natural y ¿hallandonos? tan obligados a las dadivas y regalos que auemos receuido del dicho nuestro padre y luego en todas ocasiones del celo y byxilancia que siempre a tenido y tiene de cuidar de nuestras comodidades y haciendo otras cosas dinas de remuneracion quanto no es posible encarecerlo. Por tanto para muestra y boluntad y en parte y satisfacion de tantos beneficios y como informados que somos de nuestro derecho y de lo que en este caso nos conbiene haser y auiendolo bien mirado y considerado y teniendo sobre ello el acuerdo y deliueración que conbiene otorgamos que damos en pura y justa donacion perfeta inrebocable ques fecha ynter biuos dada luego de parte con todas aquellas clausulas fuerzas y firmezas . . . . de derecho para su validacion necesarias al dicho pedro garcia morales de la cruz nuestro padre y suegro questa presente para el susodicho y para los demas sus hijos erederos y sucesores y las otras personas que su tituló y causa hubieren en qualquier manera conuiene a sauer vn pedaso de tierra con algunos pies de olivos y con vnas ensinas y vn ¿damascar? y otros arboles questan puestos y plantados en ella que nosotros tenemos por bienes nuestros en termino de la dicha ciudad de Cordoua en el arcor de la sierra del pago de los pradillos linde con oliuares de la gonjara y con oliuares de barrio nueuo que todo ello baldra hasta cantidad de ducientos ducados de vellon poco mas o menos y nos pertenece por auernoslo adjudicado el dicho nuestro padre y suegro por la escritura de dote que a nuestro fauor otorgo a el tiempo que nos casamos que paso en la dicha ciudad de cordoba ante pedro junquito escriuano publico della la qual dicha donacion hasemos en fauor del dicho nuestro padre para que de los dichos uienes y de sus frutos rentas y aprouechamientos gose desde oy dia de la

fecha desta carta en adelante con todo el poder derecho accion y señorio que a la dicha tierra y a lo que en ella esta plantado tenemos y nos pertenece sin reseruacion de cosa alguna y desde luego le otorgamos todo poder cumplido .... pueda pedir y cobrar en juisio y fuera de el del inquilino a personas que tienen y tubieren en arrendamiento los dichos oliuares la renta que fuere corriendo de ellos (Siguen las acostumbradas fórmulas del derecho.) E yo el dicho Pedro garcia morales de la cruz que soy presente otorgo que aseto esta escritura como en ella se contiene y reconozco el beneficio que por ella an fecho en mi fauor los dhos mis hijos .... fecha la carta en seuilla en siete dias del mes de febrero de mil y seiscientos y sesenta y dos años Y *los otorgantes* que yo el presente escribano publico doy fe que conozco *lo firmaron de sus nombres* en este rexistro siendo testigos Pedro y Juan de salcedo y Juan bautista escriuanos de seuilla» (1).

Como lo demuestra el facsímil de la firma de doña Isabel, ésta sabía escribir; ¿por qué, entonces, manifiesta en otras ocasiones que no sabía, negándose o valiéndose de un testigo, como ocurrió en su carta dotal, hecha en Córdoba en 1648, y en el testamento de su marido, que otorgó, apoderada por él, en 1690? Cotejadas detenidamente las firmas del marido y de la mujer, reproducidas, se halla entre ambas marcada analogía en ciertos rasgos caligráficos, asaltando la duda de si será de mano de la otorgante; mas, por otra parte, no cabe suponer que el escribano hubiese cometido la falsedad de hacer constar que doña Isabel firmaba, habiéndolo hecho por ella su marido.

Es este documento, ciertamente, importante para formar juicio del carácter del artista; cierto que no se compadecen los sentimientos de cariño y de gratitud que revela este documento con los de un hombre iracundo, envidioso y de carácter atrabiliario, según nos lo han pintado

(1) Of. I, lib. I de 1662, fol. 221. *(Arch. de Protocolos.)*

algunos de sus biógrafos. Desde luego puede afirmarse que, si tuvo tan mal carácter como se pretende, también abrigaba en su pecho sentimientos generosos, como acredita el hecho de la cesión de bienes por parte de quien tuvo que sufrir, durante su vida entera, las amarguras de las estrecheces, cuando no de la pobreza. A qué pudo, pues, responder tal rasgo de liberalidad en quien andaba tan falto de bienes de fortuna, lo ignoramos; pero basta fijarse en los términos francos y afectuosos que empleara en el documento, al reconocer las mercedes recibidas de Pedro García, para convencernos de que, en esta ocasión, no demostró el natural altanero que algunos le atribuyen, y sí la más sencilla modestia.

No se expresa en la escritura transcrita la collación o parroquia en que vivía en el año de su fecha el matrimonio Valdés, dato que aparece en la partida de casamiento de D. Andrés Chamorro de Valenzuela (25 Noviembre 1662), según la cual moraban los cónyuges en frente del Hospital del Amor de Dios (1), casa que correspondía a la de San Martín.

No conocemos ninguna obra suya fechada en este año de 1662, pero sí sabemos, por fehaciente documento, de una que dudamos si llegó a producir, pero que, en caso afirmativo, ignórase su paradero.

He aquí su contexto, que juzgamos interesante por más de un motivo:

«Sepan quantos esta carta vieren como yo Juan de Valdes Maestro Pintor vecino desta ciudad de seuilla en la calle del amor de dios collacion de S. Andres (2) otorgo y conozco en favor del colegio de Señor San Laureano (3) ques del orden de nra señora de la merced redencion de cautivos desta ciudad fuera de la Puerta Real y digo quel dicho collegio en virtud de licencia que ha tenido del muy Revdo Padre Provincial *a mi instancia* ha dado y adjudicado a la hermandad del señor san lucas que es del arte de la Pintura la capilla del Sagrario del dicho collegio para que en ella la dicha hermandad pueda hacer sus fiestas y procesiones y yo ofresi al dicho collegio de Pintar vn quadro para el refiterio (sic) (refectorio) en recompensa de la dicha merced y en cumplimiento dello y de particular devosion que tengo a señor san laureano por esta presente carta me obligo de pintar al

(1) Este hospital no existe, pero sí partes considerables de su edificio, en la calle que lleva aún el título del Amor de Dios.

(2) Es frecuente en esta ciudad el hecho de que una misma calle, aun siendo corta, correspondan partes de ella a dos parroquias. En este año vivía ya el artista a la mediación de la calle, muy próximo a la iglesia de San Andrés.

(3) De este edificio no resta más que parte de su iglesia y en ella hállase establecido el Archivo general de Protocolos.

dicho collegio un lienzo para el testero del refitorio de cinco o seis baras de largo segun la proporcion del lugar donde hubiese de estar del dibujo que se me ordenare el cual me obligo de dar acabado en toda perfesion dentro de dos años contados desde el dia dela fecha desta escriptura sien (hay un borrón en el original) quel dicho collegio a de ser obligado a me dar luego en contado dosientos reales de vellon para ayuda a la costa de lienzo y bastidor y si el dicho collegio no me diese los dichos dosientos reales luego para que pueda buscar el lienzo y bastidor a de ser bisto no correr el dicho tiempo de dos años porque desde el dia en que se me entregasen los dichos doscientos reales an de empezar a correr los dichos dos años y si habiendoseme entregado los dichos doscientos reales yo no hubiese acabado el dicho quadro en toda perfecsion dentro del dicho tiempo de dos años a contento de dicho collegio o acabandolo no fuese de mi mano y segun el dibujo que se me ordenase consiento quel dicho collegio pueda mandar hacer el dicho retablo (sic) con el Maestro Pintor que quisiere por los más subidos precios que hallare y executarme por la cantidad que le costare como por los dichos doscientos reales que ha entregado con esta escriptura y su juramento de quien su causa uviere sin otra prueua de que le releuo.... (siguen las fórmulas del derecho) yo pedro onorio de palensia maestro pintor vezino de esta ciudad en los Monsalbes collacion de san Vicente salgo y me constituyo por fiador y principal pagador deudor y obligado que del dicho Juan de Valdes salgo y me constituyo en todo en quanto en esta escriptura esta y sera declarado (continúan las firmezas del derecho)=otrosí, el dicho otorgante dijo que los doscientos reales contenidos en esta escritura los ha resiuido de mano del M. R. P. Maestro fray Manuel Henriquez en contado de que se dio por bien contento satisfecho y entregado a su voluntad y renuncio las leyes de la pecunia....» etc.

El documento carece de fecha; mas por la escritura de adjudicación de la capilla al gremio de los pintores sevillanos de que en ella se hace referencia, y que le precede, dedúcese que fué otorgada en 3 de Octubre de 1663 (1).

La mencionada escritura de adjudicación de capilla insértase en los folios 1230 y siguientes del mismo libro, constando en ella las condiciones convenidas entre ambas partes, siéndolo, por la de los pintores, los siguientes: D. Sebastián de Llanos y Valdés, Alonso Pérez de Herrera, Pedro de Medina y Valbuena, Juan de Arroyo, Diego Truxillo, Luís Carlos Muñoz, Lorenzo de Auila, Antonio Ximénes...

---

(1) Of. 4. Lib. 3.º de 1663, fol. 1240.—*(Archivo de Protocolos.)*

(el segundo apellido es ilegible), Cornelio Schutt, Francisco de Castro, Sebastián ¿Fox? (no se entiende el apellido), Tomás de Contreras, Martín Suárez ¿Basela?, Matías de Arteaga y Alfaro, Juan de Benjumea y Juan de Valdés Leal.

No es este el lugar oportuno de inquirir el sitio donde, anteriormente a esta fecha, se reunía el gremio de los pintores sevillanos, que, dada su importancia, parece natural que celebrasen sus juntas y fiestas religiosas, como acostumbraban todos los de la ciudad, en la capilla de algún templo, poseyendo también su hospital, como los tenían otros muchos menos significados (1).

Lo que sí puede afirmarse, en vista del anterior documento, es que, por la escritura de Valdés, concertáronse los artistas sevillanos con los frailes de la Merced para obtener el disfrute de una capilla en la iglesia de San Laureano, obligándose nuestro biografiado a pintar un gran lienzo para el refectorio del convento; y no deja de ser extraño que en 11 de Febrero de 1663 se hubiese desistido Valdés de su cargo de la Hermandad de San Lucas, y que ocho meses después le veamos procurando favorecer a la misma en los términos que lo hizo al solicitar la concesión de la capilla, pues claramente se hace constar en el comienzo de la escritura que *a sus instancias* hubo aquélla de obtenerse, mediante el compromiso personal adquirido por el artista de pintar el cuadro destinado para el refectorio.

Ahora nos ocurre preguntar: ¿Llegó a cumplir lo estipulado con los religiosos? No podemos contestar, cerrado, como está, a toda investigación histórica el Archivo de Protocolos. En él, seguramente, se encontrarán datos para resolver la duda. Sí diremos que no hay noticia de cuadro alguno de Valdés que mida seis metros de largo, excepto el de la *Exaltación de la Santa Cruz,* que es aún mayor, por lo cual es posible que no llegara a cumplir su promesa.

Obra también efectuada en este mismo año creemos que fué el lienzo representando a San Lorenzo, que remata el retablo de Santiago en nuestra Catedral, colocado en él de manera análoga a la en que se halla el de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* en el dedicado a San Francisco de Asís.

Por auto capitular de 16 de Febrero de 1609 fueron comisionados los canónigos Pimentel, Mayordomo y Contador de Fábrica, y el Ra-

(1) Sólo sabemos que, durante el siglo XVI, los pintores reuníanse el día del Corpus, para celebrar cabildos, en su hospital de la collación de San Martín, el cual hallábase junto a la puerta principal del templo de esta advocación, donde es posible que tuviesen entonces capilla propia para la celebración de las fiestas religiosas anuales, a fin de estar próximos al mencionado asilo.-(Véase Gestoso: *Diccionario de Artífices,* tomo I. *Introducción,* pág. XVIII.)

cionero Diego Vidal, para que hiciesen los retablos de Santiago «y el de la capilla de en frente de la pila bautismal» (la llamada hoy de las Angustias); y por libramiento de 16 de Septiembre del mismo año se pagaron a Juan de las Roelas 3.000 reales, que valen 102.000 maravedís, por la pintura de ambos retablos de Santiago y de las Angustias. A pesar de este documento, que es decisivo para fijar la fecha en que fué pintado el cuadro de Santiago, no deja de llamar la atención que, ejecutada una pintura tan importante, el Cabildo Catedral la hubiese tenido sin moldura cincuenta y cuatro años, pues igualmente consta, por auto capitular de 27 de Febrero de 1663, que en dicho día se mandó hacer aquélla, siendo muy posible que entonces le fuese agregado el segundo cuerpo con el cuadro de San Lorenzo, pintado por Valdés, acerca del cual ocurre lo propio que con el de la *Imposición de la casulla,* que tampoco se encuentran antecedentes concretos acerca de él en los *Libros de Actas* ni de *Fábrica,* por cuya razón estimamos que también hubo de ser costeado por particulares.

La ejecución de tan hermosa obra en nada desmerece de la del otro lienzo, su compañero, juzgado éste a la considerable altura en que se halla, circunstancia que nos ha impedido reproducirlo para darlo a conocer.

En el año 1664 tuvo aumento la familia de nuestro biografiado con el nacimiento de su hija María de la Concepción, la cual, andando el tiempo, había de profesar en el monasterio de San Clemente el Real de esta ciudad (1).

De este mismo año data un documento relacionado con su padrastro, el platero Pedro de Silva, que ya debía serlo, aunque en él no se expresa su condición de casado ni el nombre de su mujer. Nos referimos al traspaso que le hizo D. Manuel Pérez de Solarte, apoderado de doña Jacinta de Rosales, viuda del capitán Fernando de Aguilar, vecina que había sido de Sevilla, y a la sazón residente en Madrid, de unas casas sitas en la Cruz de la Parra, collación de la Magdalena, propias del convento de Santa María la Real, de esta

---

(1) He aquí su partida de bautismo: "En veinte y siete de Diciembre de mil y seiscientos y sesenta y quatro años io el Ldo D. Geronimo Leal presbitero con licencia de el Sr. D. Laurencio Maldonado y Zuñiga Cura de esta Yglesia de el Sr. San Andres de Seuilla baptice a Maria de la Concepcion hija de Joan de Baldes y de Dª Ysabel de Morales su legitima muger nacio a trece de dho mes fue su padrino el Racionero D. Andres de León advertile el parentesco y obligacion fho ut supra Ldo D. Laurencio Maldonado Zuñiga.—Rúbrica.—Geronimo de Leal.—Rubrica."

Fué D. Andrés de León y Ledesma canónigo de esta Santa Iglesia y tomó posesión de este cargo a 11 de Agosto de 1667. Su gran afición a las artes la demuestra el inventario que se hizo de sus bienes muebles, con motivo de su muerte, acaecida en 3 de Junio de 1684, pues en él se mencionan 103 cuadros, entre los que figuran algunos de Valdés, de los cuales trataremos al mencionar las obras cuyo paradero se ignora. Véase mi folleto *Memorias Antiguas Sevillanas: La colección de cuadros del canónigo León y Ledesma.*—Sevilla, *El Correo de Andalucía,* 1911.—8.º

ciudad. Fué otorgada dicha escritura ante Tomás Carrasco en 20 de Diciembre de 1664 (1).

Los datos que hemos podido reunir acerca de la vida artística de Valdés, correspondientes al año 1665, carecen de interés; sólo sabemos que en 30 de Abril de dicho año obligóse, juntamente con el pintor Pedro de Medina Valbuena, cuyo nombre vemos figurar tanto en las listas de académicos de la Casa Lonja, a dorar la mitad de la reja de la capilla de las Angustias de esta Santa Iglesia, propia de la familia sevillana de los Jácome, cuya obra había comenzado el referido Medina, según escritura celebrada entre éste con doña Francisca de Linden en 15 del mismo mes y año (2).

Respecto a datos de su vida íntima, citaremos el asiento, ya tan conocido, del padrón municipal, para enviar gente a la frontera de Portugal, en que se consigna ser natural de esta ciudad; el arrendamiento que hizo por tres vidas, la suya, la de su mujer y la de un heredero, de casas en la calle del Amor de Dios, propias de los beneficiados de San Andrés, en 27 de Abril del mencionado año de 1665 (3); y por último, en el libro de Actas capitulares de la Santa Iglesia, correspondiente al mismo año de 1665, consta el siguiente acuerdo, tomado en 16 de Diciembre: «Este dia se leio vna peticion de Ju° de Valdes Pintor en que dice tomo en arrendamiento de por vida vna casa que esta en la collacion de San Andres la qual auia munchos dias que estaua vaca y queriendo repararlas halla que no estan visitadas apeadas ni condenadas (sic) por tanto suplica al Cabildo mande visitar dicha casa y que se le de testimonio de la condenacion que en ella se hiciese para cobrarla de quien deba y el Cabildo la cometio a los Sres Visitadores de casas que vean y refieran.»

Con respecto a las en que moró Valdés en la calle del Amor de Dios, trataremos de ellas en el capítulo VIII.

---

(1) Of. 4.-lib. 3.° de dicho año, fol. 910.—*(Arch. de Protocolos.)*

En el padrón de vecinos de la parroquia de San Andrés, correspondiente al año 1664, hállase el siguiente asiento al tratar de los moradores de una casa de la calle del Amor de Dios: "Juan de Baldes y D.ª Ysabel Carrasquilla, Luisa Rafaela (su hija) María de Ribera, Francisco Silvestre *Pedro de Silva* y *D.ª Antonia de Baldes* (su madre)" ¿por su mujer? A juzgar por este *Padrón*, debían ya estar casados D.ª Antonia y Pedro de Silva.

Conocemos una escritura de arrendamiento otorgada por Pedro de Silva, que lleva la fecha de 29 de Junio de 1645, en favor de D. Luís Méndez, vecino de Madrid, de unas casas que tenía en esta ciudad, en la collación de la Magdalena, en la Cruz de la Parra, por tiempo de un año (A). Si por este documento se acredita que dichas casas eran propias de Silva, ¿cómo éste, en 1664, toma en traspaso las mencionadas casas? ¿Serían otras sitas en la misma calle?

(2) Of. 16, lib. I de 1665, fol. 586.—*(Arch. de Protocolos.)*

(3) Of. 4, lib. I de dicho año, fol. 988.

(A) Of. 13, lib. II de dicho año.— *Arch. general de Protocolos.)*

Poco importantes son también los datos adquiridos relativos a la vida artística del gran pintor comprendidos en el año de 1666. Solamente sabemos que, con fecha 7 de Septiembre del mismo, apoderó a su amigo Juan Gómez de Couto, pintor y estofador (¿portugués?), residente en Cádiz, para que presentase ante las Justicias de aquella ciudad una probanza despachada y firmada por los señores Regente y Oidores de la Real Audiencia y escribanía de Cámara de Pedro de Quirós, a la cual acompañaba un interrogatorio de preguntas para examinar testigos residentes en dicha población, el cual poder fué otorgado en esta ciudad ante Tomás Carrasco (1). Hemos puesto de nuestra parte todo lo posible por descubrir el paradero de tan interesante documento, pues en la *probanza* que lo acompañaba seguramente han de hallarse noticias interesantes acerca de la vida del artista y de sus obras, tal vez de algunas que pintó para aquella ciudad; pero cuantas gestiones hicimos resultaron ineficaces.

Acaso estuvo relacionado con este asunto otro poder general para pleitos que otorgó Valdés en favor de Jerónimo Delgado a 9 de Octubre del referido año de 1666 (2).

En este mismo, como dejamos ya consignado, renunció a la presidencia de la Academia establecida en la Casa Lonja, y en él, según D. Celestino López, doró y pintó la reja que, por auto capitular, se mandó poner en la antesacristía mayor de nuestro templo metropolitano, obra que carece de importancia.

Al siguiente año tuvo lugar el nacimiento de su hija Alfonsa María, según acredita su partida bautismal: «Veinte dias del mes de febrero de mil y seiscientos y sesenta y siete años io el Ldo D. Geronimo Leal Presbitero con licencia del Ldo D. Laurencio Maldonado Zúñiga cura y Beneficiado de esta Iglesia de el S. San Andrés de Seuilla Baptize a Antonia Alfonsa hija de Joan de Baldes y de doña Isauel de Carrasquilla (3) su legitima mujer nacio a veinte y dos de enero pasado de dicho anno fue su padrino Bernardo Simon vecino de esta ciudad (4) en la collacion de nro S. S. Salvador advertile el

(1) Of. 4.º, lib. III, fol. 77.—*(Arch. de Protocolos.)*

Al tratar de este artista, en la nota 2 de la página 58 del presente libro, omitimos decir que su carta de examen como oficial de pintura, dorado, estofado y encarnado le fué expedida por los pintores Juan Chamorro y Juan de Aguilar en 4 de Junio de 1655, y en este documento no consta pormenor alguno acerca de su naturaleza y vecindad.—Of. 4, libro II, 1655, fol. 98.—*(Arch. general de Protocolos.)*

(2) Of. 3.º, lib. IV de dicho año, fol. 377.—*(Arch. de Protocolos.)*

(3) En la partida de bautismo de su hija María de la Concepción se le nombra doña Isabel de Morales; en la de Lucas, doña Isabel de Morales y Carrasquilla, y en esta doña Isabel de Carrasquilla.

(4) Bernardo Simón de Pineda fué un arquitecto natural de Antequera (A), que floreció en Sevi-

(A) Gestoso: *Sevilla Monumental y Artística.*—Tomo III, nota 2.ª, pág. 324.

parentesco y obligacion fho ut supra=Ldo Geronimo Leal».—Rúbrica (1).

De este mismo año data un contrato que celebró Valdés con los frailes de San Antonio de Padua de esta ciudad, de cuyo texto extractamos los particulares más interesantes:

«Sepase como nos juan de baldes maestro pintor dorador y estofador y doña ysabel de carrasquilla su muger vecinos desta ciudad de seuilla en la parrochia de señor san andres pedida concedida y acetada la lisensia que de marido a muger para jurar y otorgar esta escritura conforme a derecho es necesaria como principales obligados e yo bernardo simon de pineda maestro arquiteto y ensamblador vecino de esta ciudad de seuilla en la parrochia de nuestro señor san salbador como su fiador y principal pagador que de los susodichos salgo y me ynstituyo en todo quanto en esta escritura sea contenido (siguen las demás firmezas del derecho) por nos de la vna parte y de la otra fray bartolome Pulgarin lector juvilado y guardian que actualmente soy del convento de san antonio de padua desta ciudad de seuilla del horden de nuestro padre san francisco el serafico y don alonso agustín vanegas veynte y quatro desta ciudad de seuilla en la parrochia de san vicente como vno de dos herederos por cabeça de doña eugenia de vargas machuca mi muger legitima y don rodrigo de vargas machuca su hermano veinte y quatro que fue de esta ciudad de seuilla que murio sin hazer testamento cuya herencia siendo necesario aceto con beneficio de ynventario y no en otra manera estamos convenidos y concertados de observar guardar y cumplir esta escritura con las clausulas obligaciones y condiciones siguientes.» Comprometíase el maestro a dorar y a estofar el retablo del altar mayor de la iglesia de San Antonio, empezándolo desde luego y dándolo acabado para fin del mes de Noviembre del año 1667, a satisfacción de los señores Venegas y Pulgarín.

A hacer a su costa una imagen de la Concepción, de talla, con su peana, para ponerla en el nicho donde estaba Nuestra señora del Amparo, perfectamente acabada.

Tomó a su cargo pintar todas las paredes, bóveda, arco toral y pilares de la capilla mayor, hasta llegar a las barandillas, como lo estaba la del convento de la Merced.

---

lla durante la segunda mitad del siglo XVII, que construyó varios edificios, entre otros el de la iglesia del Hospital de la Caridad, y juntamente con su compadre Valdés contrató la hechura de muchos retablos de indiscutible mérito, dentro del gusto barroco de la época. Nuestros lectores hallarán en el discurso de estas páginas pruebas inequívocas de las íntimas relaciones que sostuvieron ambos artistas.

(1) Libro de Bautismos de la iglesia de San Andrés. Años 1632 al 1673, fol. 233.

Ajustáronse las obras citadas en 6.500 ducados.

Fecha la carta en 10 de Mayo de 1667. Además de los escribanos y de las partes contratantes, firma doña Isabel Carrasquilla, la cual no sabía escribir bien su apellido, pues firmó *Carrascilla* (1).

De estas obras tampoco ha quedado más rastro que el documento extractado.

González de León, hablando del templo de San Antonio, dice: «El retablo mayor lo perdió cuando la invasión francesa.... El altar que ahora hay es el que se quitó de la iglesia de San Felipe Neri el año de 1830.» (2) Y en cuanto a las pinturas murales, si llegó a hacerlas, están ocultas por la cal de Morón de que se halla enjalbegado el templo.

Ha escapado a la fina sagacidad de los biógrafos de Valdés la fecha de uno de sus más conocidos lienzos, el de *Los Desposorios de Nuestra Señora,* existente en la capilla de San José de esta Catedral, pues, escrita con negro, completamente al extremo inferior del lienzo, y sobre fondo muy obscuro y casi oculto por el filete del marco, es difícil dar con ella y leer que fué pintado en 1667.

He aquí cómo interpretó dicho asunto nuestro biografiado: en el centro de la tela vese un grupo compuesto por el Sumo Sacerdote en el centro; a su derecha la Virgen, y a la izquierda San José; figuras algo menores que la mitad del natural. Numeroso grupo de hombres y de mujeres, éstas con un niño, vense a la diestra del espectador, y en el primer término de este mismo lado se ve a un hombre en actitud de bajar el primer peldaño de una gradería apoyándose en un bastón, y con el brazo derecho extendido, señala hacia el lugar en que se celebra la augusta ceremonia. En el ángulo de la izquierda hay varios personajes en el mismo plano que en el grupo principal, y otro grupo de tres hombres, uno de cuerpo entero, que acaba de subir por las gradas; otro, del que sólo se ve el busto, y del último la cabeza nada más. Dos ángeles niños descienden del cielo hacia los desposados con un ramo de azucenas. Fondo de un templo con ornatos arquitectónicos barrocos. En el ángulo inferior de la izquierda, ajustándose las letras a la forma de la perspectiva de la solería, que figura ser de losas

(1) Of. 13, lib. I de dicho año, fol. 716.—*(Arch. de Protocolos.)*

Aparte de dicha falta ortográfica, tan corriente en aquella época, confírmase otra vez que no dijo la verdad en otros documentos al declarar que no sabía firmar.

(2) *Noticia artística.... de todos los edificios públicos de Sevilla.....* tom. I, pág. 178.

¿Pertenecerían a esta iglesia los dos cuadros de una y media vara de alto, con las imágenes de San Antonio de Padua y de San Antonio Abad, mencionados en el *Inventario* mandado hacer por José Napoleón en 1810?

de mármol blanco y azul, hállase, en grandes caracteres, la siguiente firma:

IOAN BALDES
LEAL. F
A° 1667

1.062 × 2.0'68.

La entonación general de este cuadro es fría, y si no estuviera fechado, dudaríase mucho que fuera de la época de apogeo del artista. ¿Quién podría suponer que este lienzo hubo de ser pintado por la misma mano que seis años antes produjo los dos hermosísimos del *Crucificado* y de la *Concepción*, de San Benito de Calatrava? La circunstancia de haber sido el pintor que firmó más cuadros entre sus compañeros, facilita la clasificación cronológica de los mismos; y, a no ser por ella, ¡en cuántos errores habríamos incurrido, suponiendo que unas eran anteriores a otras, cuando fueron ejecutadas al contrario! ¿No hay un abismo de diferencia entre el lienzo de que tratamos y la mayor parte de los anteriormente pintados? Con un artista tan genial, que adoptó tan diversas formas, no pueden, en nuestro concepto, establecerse conclusiones definitivas de crítica artística para establecer la clasificación cronológica de sus obras; su nervioso temperamento y las circunstancias que lo rodeaban dirigían sus pinceles, unas veces a la ejecución de exquisitas delicadezas, otras a los más varoniles arranques; y si, a veces, le vemos enamorado de la sencillez, otras acude a efectos teatrales, dependiendo todo del estado de su ánimo, de los sentimientos que agitaban su alma, de las impresiones recibidas y de las exigentes necesidades de la vida. Teniendo en cuenta lo dicho no nos hemos atrevido, en la narración histórica de la presente *Biografía*, a dar puesto determinado a algunas de las obras nuevas que, como ya dijimos en otro lugar, hemos descubierto, mencionándolas al final de este libro, pues nos declaramos incompetentes para dar colocación cronológica (p. e.) a cuadros como la *Cabeza de San Pablo* y *La Concepción*, que, respectivamente, poseen los señores Sentenach y González Abreu, con otros muchos más.

Resaltan, sin embargo, como cualidades distintivas del cuadro de que tratamos, la franqueza de ejecución al par que la delicadeza en los toques; son grandiosas las figuras que se ven en primer término, y, en cambio, estuvo poco afortunado en las principales, la Virgen y San José. Ahora bien; comparemos este lienzo con otro, firmado y fechado en este mismo año de 1668, y seguramente que, si nos faltasen estos datos, no lo juzgaríamos contemporáneo del cuadro de *Los Des-*

posorios. Nos referimos al cuadro que posee en esta ciudad nuestro amigo el distinguido artista D. José Lafita y Blanco, obra desconocida de los biógrafos de Valdés, en la que se representa a San Juan Capistrano vestido con el sayal de su Orden, figura de cuerpo entero y de tamaño natural. Está de hinojos ante un altar, venerando al Santísimo Sacramento, y en el fondo, en último término, vese la pequeña figura de otro religioso en actitud orante, con las manos unidas junto al pecho. La entonación de este cuadro es obscura, pues no reciben las figuras más luz que las de la velas que iluminan el Cuerpo de Dios; la pincelada es franca y vigorosa, llegando hasta la dureza, lo mismo en los paños que en las carnes; no siendo así los accesorios del altar, el viril, la candelería, los trozos del retablo y del frontal, cuya interpretación es, al par que franca, de tonos finos y suaves. Al pie del altar, sobre libros, hay una mitra, y ocupando la parte inferior del cuadro, una cartela con revesados detalles de exagerado barroquismo, entre cuyas volutas corre una cinta blanca con las siguientes firma y fecha (1.0'97 × 1.0'31):

J. Valdès. f. Año de 1668.

V

1668-1672

Contrato de Valdés con el Hospital de la Misericordia.—Graba las láminas de la Custodia de esta Catedral.—Carta de pago por las obras ejecutadas en la Iglesia de San Antonio de Padua.—Fianza que presta a Bernardo Simón de Pineda.—Muerte de su padrastro Pedro de Silva.—Las fiestas para la canonización de San Fernando.—Parte principal que tomó Valdés en las celebradas por el Cabildo Catedral.—Matrimonio de su hija D.ª Luisa con Felipe Martínez.

Al siguiente año de celebrado el contrato con el convento de San Antonio, hallamos otro documento de la misma índole, en el cual aparecen también unidos los dos compadres, Valdés y Bernardo Simón de Pineda, los cuales aceptan la compañía de otro artista, el ensamblador Andrés Montero, para ejecutar entre los tres el retablo mayor del Hospital de la Misericordia, en cuyo contrato, no obstante que aparecen como fiadores el pintor y el ensamblador, es indudable que dicha obra tomáronla a su cargo los tres, teniendo a su cuidado Valdés, probablemente, las partes del dorado y del estofado, en que fué tan hábil, por lo cual no creemos inoportuno extractar sus pormenores más interesantes:

«Sepase como yo Bernardo Simon de Pineda maestro arquittetto vecino de esta ciudad de Senilla en la collacion de nuestro Sr. San Salvador en la calle de la Sierpe como principal cumplidor y obligado e nos Andres Montero maestro ensamblador e Juan de Baldes maestro pintor de Imagineria vecino de esta dicha ciudad yo el dicho Juan de Baldes en la collacion de San Andres e yo el dicho Diego Montero en la collacion de la Magdalena en la calle que dicen de colcheros como

fiadores principales pagadores y obligados que nos asemos y constituimos de el dicho Bernardo Simon en lo que por esta escritura sera declarado y en ello asemos de negocio axeno nuestro propio sin que contra el susodicho ni sus bienes ni contra otra persona alguna proceda ni se aga dilixencia excurssion ni otro auto alguno (continúan las fórmulas del derecho) ottorgamos y conossemos en favor de los Señores Padre Mayor y Hermanos de la casa ospital de la Misericordia de esta ciudad .... y nos obligamos a aser y que aremos a toda costa de madera y manifatura el retablo de arquitectura y escultura y talla para el altar mayor de la Iglesia de la dicha casa de la misericordia de todo el alto y ancho de su fachada conforme lo demuestra una traza que para ello se me a entregado a mi el dicho Principal formada de los señores Don Diego Caballero de Cabrera padre mayor de la dicha casa y Don Pedro Caballero de Illescas y Juan de Santo Domingo hermanos de la dicha cassa y cavalleros diputados para este negocio y rubricado por el presente escrivano y por precio de 3500 ducados....»

Siguen la forma del pago y condiciones:

1.ª Que «el banco sagrario y ornato con la escultura correspondiente estarían colocados en su sitio el 25 de diciembre de 1668.»

2.ª El resto sería terminado y puesto en su lugar el 8 de Septiembre próximo venidero.

3.ª Que no se apartarían nada de la traza y que las maderas empleadas serían borne (1) «y çedro y las demás que se usan.»

4.ª Que toda la escultura, santos, niños y serafines, va comprendida en los dichos 3.500 ducados, la cual habría de ser ejecutada «por mano de los mejores maestros que ay en esta ciudad y en particular por Pedro Roldan o Alfonso Martinez o otro semejante a ellos a ssatisfacion de los dichos señores diputados.» Enuméranse los santos que habían de figurar en el retablo: en el lado del Evangelio, San José, Santiago y San Isidoro; en el de la Epístola, San Miguel, San Francisco y Santa Bárbara.

5.ª Que no se podrían exceder de lo trazado, para que no exigiesen mayor precio.

6.ª Que no alegarían engaño ni lesión, «porque como personas peritas en el dicho arte y que lo entendemos y sabemos muy bien los

---

(1) Es muy frecuente encontrar esta palabra en las obras de madera que se hicieron en los siglos XVI y XVII especialmente, y acerca de su significado hemos podido averiguar que así llamaban a un género de roble que venía de Flandes, el cual tenían sumergido en el mar durante algún tiempo, con lo que se le hacía incorruptible, al punto de que, no ya la polilla, pero ni aun las arañas se producen en él, observación que hemos comprobado en las obras ejecutadas con dicha madera.

precios de las maderas y manifaturas y el tiempo que puede durar esta obra.»

7.ª Que, acabado el retablo, antes de tomar la última paga, se reconocería, y si no se hubiesen satisfecho las condiciones, se obligaban a su cumplimiento.

8.ª Que si no terminasen en los plazos y condiciones estipulados, que se llamasen maestros que, a costa de los otorgantes, concluyesen la obra, obligándose ellos al pago. Sigue el acuerdo de la Hermandad autorizando al Padre Mayor y a los dos hermanos antes citados para otorgar la escritura, la cual termina con la aceptación de las condiciones extractadas; su fecha, 28 de Julio de 1668.

La carta de pago dada por Bernardo Simón, del primer plazo, lleva la fecha de 3 de Agosto del citado año.

Sigue la escritura de hipoteca que otorgaron aquél y Valdés de las mejoras de las casas en que vivían, respectivamente, pertenecientes, las del primero, al convento de San Jerónimo, y las del segundo, al Cabildo Catedral, 3 de Agosto de 1668. ¿Fué cumplida en esta obra la condición impuesta en la cláusula 4.ª del contrato, de que toda la parte de escultura habría de ser efectuada por Pedro Roldán, o por Alfonso Martínez, o por otro artista del mismo mérito que los citados?

Ni las partes del dorado y estofado, que estimamos fueron las que tuvo Valdés a su cargo; ni la traza del retablo, que sería de Bernardo Simón; ni la de adornos de talla e imágenes, debidas, acaso, a Andrés Montero, ofrecen gran interés; y esta circunstancia nos mueve a estimar que el insigne pintor no era hombre que desaprovechaba ocasión en que ganarse unos cuantos reales, prueba de que no le sobraban.

Fué también nuestro ilustre biografiado muy hábil grabador, y, en este año a que nos venimos refiriendo, recibió el encargo del Cabildo Catedral de abrir cuatro planchas de cobre en que se representase la magnífica Custodia que posee la Santa Iglesia, con las inoportunas reformas de que fué objeto por entonces. Terminada la obra de la famosa alhaja, quiso Juan de Arfe, su autor, dejar memoria de ella y vulgarizar su conocimiento, describiéndola minuciosamente y explicando el significado de cada una de sus partes, que, con ser muchas, todas acreditaban la sabiduría del gran humanista, canónigo Francisco Pacheco; y para ello determinó dar a la estampa una *Descripción* de la artística obra, la cual fué impresa en esta ciudad por Juan de León en 1587, uno de cuyos ejemplares, que, según auto capitular de 15 de Mayo del mismo año, dió el mismo artista al Cabildo, dispuso éste que se quedase en su Archivo y se le dieran gracias. Corriendo los

tiempos, y como cada vez creciese más la devoción del Cuerpo Capitular por el Misterio de la Concepción Inmaculada, se trató de alterar el plan primitivo de la suntuosa alhaja con reformas esenciales, a fin de que fuese mística representación de los dos dogmas: el de la Eucaristía y el de la Concepción.

Efectuóse esta reforma en el propio año de que tratamos de 1668, y, una vez realizado el propósito, de que fué intérprete el platero Juan de Segura, recibió Valdés el encargo a que antes aludimos. El librito descriptivo de Arfe era ya sumamente raro en tiempos de Ceán Bermúdez, al punto que no se conoce más ejemplar que el que poseyó el docto crítico de Bellas Artes, el cual lo anotó por su mano, y luego de historiar cómo había llegado a su poder, dice, después de referirse a la planta, alzado y perfil, que, grabados por el insigne Arfe, acompañaban al texto en el dicho librito: «Aunque están toscamente delineados, son exactos y dan razón al inteligente de lo que representan, sin necesidad de pintarlos con pinceles y tinta de china, y aun con diferentes colores, como ahora se usa, a manera de iluminación, lo que sólo sirve para alucinar a los ignorantes. *Y añado*—sigue hablando Ceán—*al fin de este escrito cuatro estampas raras, que adquirí por casualidad, y figuran el estado en que ahora se halla la Custodia con sus transformaciones. Las grabó al agua fuerte, para acreditar más estos errores, EL FARFULLON D. Juan de Valdés Leal, acreditado en Sevilla en aquel tiempo,* a quien el Cabildo mandó dar 9.500 reales vellón por las tres primeras, que presentan divididos los cuerpos de la Custodia, y 6.000 por la cuarta, en que se manifiestan unidos y toda entera. Con el simple cotejo que de ellas se haga con la de Arphe, cualquiera advertirá la notable discordancia que causan a la vista y se irritará contra la torpeza de quien executó semejantes alteraciones.»

Acerca de estos grabados podemos hacer constar los datos siguientes:

«En 7 de Diciembre de 1668 a Juan de Valdes maestro pintor 2.100 rs. que valen 71.400 mrs. resto de 2.500 en que se han ajustado las cuatro láminas que abrió para las estampas de la custodia y 1.600 estampas.» Leg.° n.° 69.—Custodias.—*(Arch. de la Catedral.)*

«Manden Vmdes. Sres. Contadores Mayores desta Sta. Iglecia librar a Juan de Valdes mtro. pintor dos mill y cient reales de vellon que valen setenta y vn mill quatrocientos mrs. de resto de dos mill y quinientos reales en que se an ajustado las quatro láminas que abrió para la estampa de la custodia y mill y seiscientas (sic) estampas de que queda tomada la razón en los libros del presente Notario de fábrica. fecho en Sevilla Diziembre a veinte y nueve de mill seiscientos

y sesenta y ocho años.—D. Justino de Neue.—Ante mi y Tome la razon D. Manuel de Toledo Tauira—Notario.»

«Andres de Rivas Receptor de la fabrica desta Sta. Iglesia pagara a Juan de Valdes Pintor dos vn mill y cient reales de vellon que valen 71.400 mrs. por la razon que dice la certificacion de arriba y tome su rezibo fho. en Seuilla en 29 de Diziembre de 1668—Joseph Dominguez—rubrica.»—*(Arch. de la Catedral.)*

También su hijo Lucas grabó dos grandes planchas de la Custodia, que, unidas, miden 1'10 m. por 0'85, incluso los márgenes. Las que hizo su padre son, efectivamente, rarísimas, pues sólo hemos visto las del ejemplar del librito de Arfe, que perteneció a Ceán, el cual fué a poder de D. Valentín Carderera. Al fallecimiento del erudito pintor hubo de ser adquirido por el Marqués de Laurencin, y, de sus manos, pasó a las de nuestro buen amigo el Duque de T'Serclaes Tilly, a cuya amabilidad debemos el gusto de haber reproducido la lámina más importante, que es la que representa la Custodia en totalidad. Desgraciadamente, al adquirirla Ceán, manos ignorantes la habían ya maltratado, recortándola alrededor, como fácilmente se advierte, y reduciendo, por consiguiente, sus dimensiones, que actualmente son de 0'29 m. por 0'33 m. Las tres estampas restantes en que aparecen separados los cuatro cuerpos son mucho menores. La plancha del primero mide 0'16 m. por 0'10 m.; la del segundo, 0'10 m. por 0'8 m.; y la que contiene el tercero, el cuarto y la figura de la Fe, 0'10 m. por 0'7 m.

En la mayor de todas es en la que se aprecia más la maestría del dibujo; está hecho con una soltura y un conocimiento de la técnica del grabador, que revela, desde luego, la gran pericia que alcanzó en esta rama del arte.

Las obras que contrató Valdés para el convento de San Antonio de Padua en el año último citado de 1667, hubieron de ejecutarse prontamente, pues a 13 de Mayo de 1668 otorgó el maestro carta de pago en favor del Veinticuatro D. Alonso Agustín Venegas, de 6.500 ducados, precio que concertaron por el dorado y estofado del *quadro* (1) del altar mayor y arco toral de la capilla mayor de dicho convento y por la imagen de talla del mismo retablo principal (2).

Nada resta al presente de las pinturas murales que hizo nuestro biografiado para este templo, de las cuales aún se advierten los vestigios al desprenderse las capas de cal con que está enjalbegado. Sin duda sufrieron graves daños en los días de la invasión francesa, y,

(1) Era frecuente en aquella época llamar cuadros a toda la obra de un retablo.
(2) Of. 13, lib. I de dicho año, folio 728.—*(Arch. de Protocolos.)*



careciendo de recursos los religiosos para restaurarlas, al instalarse nuevamente en la iglesia, blanquearon los muros como hoy se ven.

Tres años transcurren ahora, desde 1668 al 1671, sin que podamos contar más que con una noticia referente al ilustre pintor, y esa de poca monta, pues redúcese sólo a la fianza que prestaron él y el platero Juan de Segura en favor de Bernardo Simón de Pineda, al contratar éste con la Hermandad de la Caridad la obra de su retablo mayor, documento que fué otorgado ante Juan del Pino y Alzola a 19 de Julio de 1670 (1), el cual no hemos podido copiar por impedírnoslo la clausura que tenemos que sufrir los papelistas del Archivo general de Protocolos. Habremos, pues, de contentarnos con esta sucinta nota y con otras por el estilo, mientras tanto que el señor *dueño* de dicho Archivo se digne consentir que salgan a la luz pública los papeles que con tanto celo custodia.

En este mismo año de 1670, y a 13 de Mayo, pasó a mejor vida el platero Pedro de Silva, padrastro de Valdés, al cual debió tener gran afecto, como parece comprobarlo el hecho de llamarlo *padre* en un documento público que adelante insertamos. Diéronle sepultura en la iglesia parroquial de San Andrés, en la bóveda de la Hermandad Sacramental, y como «pobre de solemnidad», por lo cual su entenado tuvo que costearle el entierro y sepultura, según consta de su partida de defunción (2). Más adelante, al consignar los datos referentes al año de 1679, volveremos a tratar del parentesco de Pedro de Silva con nuestro biografiado.

En el año de 1671-72 ofrecióse a nuestro biografiado ancho campo en que lucir las dotes de su fecundísimo ingenio; y cierto que la suma de trabajo que pesó sobre él hubiese sido bastante a rendir al ánimo mejor templado, pues no sólo tuvo que imaginar numerosísimos y variados asuntos, sino poner en juego sus pinceles acosado por la premura del tiempo y por la magnitud y complejidad de la empresa cuya dirección se le encomendara. Uniéronse, en la memorable ocasión a que nos referimos, la fuerza prodigiosa de su inventiva y los singulares bríos de su técnica; contando con ambos pudo dar cumplido término al encargo con que fué honrado por el Cabildo eclesiástico como ningún otro artista de su tiempo lo hubiera hecho; y aun quizás también teniendo a la vista las estampas del libro en que consignara Pedro Pablo Rubens la *Pompa* con que la ciudad de Amberes solemnizó la entrada en ella del infante D. Fernando de Austria, publicado en

---

(1) Gestoso: *Sevilla Monumental*, tomo III, nota 1, pág. 327.
(2) Libro de defunciones de dicho año, fol. 243.—*(Arch. Parroquial de San Andrés.)*

1642, libro, por lo menos, conocido de Valdés, si no hubiese sido propiedad suya, el cual figura, precisamente, en el admirable cuadro de *Las Postrimerías:* IN ICTV OCULI.

La noticia de la concesión del nuevo culto a San Fernando llegó a Sevilla el 3 de Marzo de 1671, despertando el mayor júbilo en sus naturales de todas las clases de la sociedad. Alegres y sonoros repiques propagaron la fausta nueva por toda la ciudad, celebrándose solemne procesión por ambos cabildos a la Real Capilla, donde fué entonado el *Te-Deum,* uniéndose a los religiosos cantos los acordados sones de las músicas què ocupaban las tribunas del templo. Hubo por la noche grandes iluminaciones, de hachas y de hogueras, en calles, ventanas y balcones; fuegos de artificio y alegres repiques. La nobleza hispalense festejó la fausta nueva con páseo público a caballo, sin que faltasen festivas y vistosas mascaradas, y, por consecuencia de la Cuaresma, hubo que diferir las fiestas hasta el 24 de Mayo.

Fueron todas descritas minuciosamente, en estilo laberíntico y conceptuoso, por el sacerdote sevillano D. Fernando de la Torre y Farfán, en el libro intitulado *Fiestas de la Santa Iglesia de Sevilla al nuevo culto del Señor Rey San Fernando*, que redactó el autor por encargo del Cabildo eclesiástico (1).

Descríbense en sus páginas, con el mayor lujo de pormenores, los bizarros festejos religiosos y profanos con que la ciudad manifestó su alegría, y muy especialmente la inusitada pompa que empleara el Cabildo Catedral en prueba de su ardiente devoción al Santo Rey.

Antes del día señalado para que comenzasen las fiestas apareció ya engalanada la gigantesca Giralda con banderas, flámulas y gallardetes, alegrando al pueblo los vistosos fuegos, el estruendo de las músicas y de las campanas. Aun sin prestar gran crédito a los relatos, siempre hiperbólicos, de D. Fernando de la Torre, no hay duda que debió ser verdaderamente asombroso el cuadro que ofrecerían el interior y exterior de nuestra grandiosa Basílica, por el inconcebible derroche de riquísimas telas, de tisúes, brocados, terciopelos y damascos galoneados de oro, con ricas flocaduras, goteras y cenefas de lo mismo; terlices bordados de costosas imaginerías, cuyos espléndidos

---

(1) El título completo de esta obra es como sigue: "FIESTAS | DE LA | S. IGLESIA | METROPOLITANA, | Y PATRIARCAL, | DE SEVILLA | AL NUEUO CVLTO | DEL SEÑOR | REY S. FERNANDO | EL | TERCERO DE CASTILLA | . Y DE LEON. | CONCEDIDO A todas las Iglesias de España, por la Santidad | de Nuestro Beatissimo Padre | CLEMENTE X | OFRECELO | A LA AVGVSTISSIMA MAGESTAD | DE | DON Carlos II N. S. | REY DE LAS ESPAÑAS | LA MISMA SANTA IGLESIA | Y ESCRIVIOLO | DE ORDEN TAN SVPERIOR, | DON FERNANDO DE LA TORRE | FARFAN, Presbytero, natural | de Sevilla | CON LICENCIA | EN SEVILLA En Casa de la Viuda de Nicolas Rodriguez, | Este año de 1671."

paramentos vistieron, no sólo los gigantescos pilares del templo, sino los muros todos y las capillas, sirviendo de fondo en éstas a las infinitas piezas de bruñida y cincelada plata, de candelerías, fuentes, bandejas y vasos que reverberaban en magníficos aparadores.

Toda esta inmensa riqueza fué, por decirlo así, el marco que encerró el grandioso monumento erigido en el trascoro para honrar al Santo Rey, fábrica arquitectónica que denominaron *El Triunfo,* en cuyo adorno compitieron los esplendores de pinturas y de esculturas con el ingenio fecundísimo de la persona o personas que concibieron su traza y ornatos, proporcionando temas y asuntos a los artistas Bernardo Simón de Pineda, arquitecto, y a nuestro insigne Valdés, para realizar pompa tan inusitada de infinitos geroglíficos, alegorías y mil y mil invenciones, todas alusivas a las virtudes y hazañas del Santo Rey, pintadas o esculpidas con innumerables símbolos, atributos y trofeos, cuyas explicaciones, en latín y castellano, en dorados caracteres, lucían en sendas láureas, cartelas y tarjas de formas variadísimas, alegrando la vista de tan espléndido conjunto, además de las riquísimas telas empleadas, infinidad de escudos, banderas, estandartes, flámulas y militares trofeos, cuyo deslumbrante brillo aumentaban las infinitas luces diseminadas por toda la estupenda máquina.

Al terminar la descripción que de ella hace Torres Farfán, consigna las siguientes frases: «todas estas obras, sus Disposiciones y Arquitectura, se fiaron del Cuydado de Juan de Valdes y Bernardo Simon de Pineda Grandes artífices *naturales* de esta Ciudad Cuya fábrica será su mejor Trompa y cuyo Ingenio desempeñó la obligacion y el cuidado de esta Santa Iglesia.»

Para que el lector pueda formar aproximada idea de la importancia artística que tuvo el grandioso *Triunfo,* y para que juzgue de la parte que en él correspondió a nuestro biografiado, hemos consignado los pormenores descriptivos que anteceden, añadiendo que los aplausos que Torre Farfán tributó a Valdés fueron confirmados por el Cabildo eclesiástico, según consta del siguiente acuerdo capitular: «Martes 3 de Junio de 1671 cabildo extraordinario presidiendo el Sr. Dean que junto Cabildo de la missa de Tercia para oir a los SS. Contadores maiores sobre gastos del tropheo (1) los cuales por maior hicieron relacion dellos que se reducen o 130.400 ducados pocos mas o menos y el Cabildo "considerando quan excelentemente salió executada la idea del Triumpho y el adorno interior de la puerta grande y el summo trabajo y desvelo con que en tan breue tiempo

(1) Así llamaron también al Monumento.

perficionaron la maquina deste cuerpo Juan de Valdes y Bernardo Simon sus architectos" mando librar a cada vno fuera de los salarios que vencieron mil ducados de vellon de aiuda de costa y los SS. officiales de Fabrica y D. Andres de Leon canonigo refirieron tambien el gasto por maior de lo que a estado a su cuidado como es la Imagen del Santo Rey.... etc. En cabildo de 8 de Junio "acordose a los Señores encargados del Tropheo que una vez desarmado beneficien sus despojos como mejor les pareciere y que el dinero que dellos procediese entre en la mesa capitular con quenta y razon para darla al Cabildo despues que todo se vbiese vendido" Cuatro lienzos de la historia del Santo Rey y quatro estatuas de moros fueron presto (sic) el Cabildo por auto de 12 de agosto del mismo año de 1671 para el adorno del Altar de Gradas» (1). Probablemente, serían las primeras, obras de Valdés, y ellas, con todas las demás que hizo para el Triunfo, han desaparecido sin dejar más memoria que la contenida en los libros que hemos consultado.

De todos los pintados jeroglíficos acompañan a la obra de Torre Farfán láminas abiertas, en metal, dos de las cuales llevan la fecha de 1671, y otras dos en 1672, todas firmadas por Lucas Valdés, siendo de notar que, en la segunda de aquéllas, aparece la firma de dicho artista, el cual cuidó constase en ella que la había ejecutado «a la edad de 11 años» (2), como, efectivamente, era cierto.

Otras tres láminas llevan la firma de la hija de Valdés, D.ª Luísa de Morales, que omite el apellido de su padre, ostentando sólo el de su madre. Dichas estampas están grabadas con verdadero desenfado, acreditando que la artista supo aprovechar las lecciones que recibiera de su progenitor, el cual contribuyó a la ilustración del libro de Torre Farfán grabando, a su vez, dos grandes láminas, que representan: una de ellas el monumento o *Triunfo* en totalidad, y al pie hállase la firma del autor, aunque algo confusa, en la cual parece leerse *Y*^{O} *Baldes F*^{A} *A*^{O} *1671* (Ioannes Baldes faciebat año 1671); y en la otra, también grabada por él, figúrase el suntuoso adorno de la puerta grande u occidental del templo, cuyos ornatos no desmerecieron, ciertamente, del monumental *Triunfo*. Lleva ésta la firma *J*^{n} *de Baldes Leal A. 1672.* Mide la primera 0'56 metro por 0'35 íd.; y la segunda, 0'44 por 0'30.

Ambos grabados manifiestan claramente el dominio que su autor tenía del dibujo; están hechos con una franqueza y una espontaneidad

(1) Lib. de Actas de dicho año, fol. 39 vto.

(2) ¿No le ayudaría su padre? La soltura con que están hechas despierta la duda en cuantos las examinan.

notables, con mano tan segura, que sus trazos revelan la de un peritísimo maestro.

Extráñase a primera vista que varias de las mencionadas estampas llevan la fecha de 1672, cuando en la portada del libro dícese que fué impreso en el de 1671. Nos explicamos esta contradicción considerando que dicha portada hubo de ser impresa con el primer pliego de la obra, y que ésta no salió terminada de las prensas hasta los comienzos del año siguiente.

No se limitaron las ostentosas fiestas de que tratamos a la magnífica y artística composición del *Triunfo,* a los adornos de las capillas y a los exteriores e interiores de la Puerta Grande; la Hermandad Sacramental tomó a su cargo la decoración del Patio de los Naranjos por sus cuatro frentes, y cierto que cuanto hizo compitió en riquezas e invenciones con lo que realizara el Cabildo. Empleáronse también numerosas pinturas, algunas de las cuales pudieron ser de Valdés, pues su extremada facilidad y dominio del arte prestábanle alas para volar, desarrollando, con la prodigiosa fecundidad del genio, todo género de asuntos, como hubo de hacerlo en la ocasión de que tratamos, puesto que entonces no dispuso más que de un mes escaso para realizar tan considerables obras.

Una vez llegados al año de 1672, poseemos varios datos relacionados con la vida íntima y familiar del artista, así como acerca de dos obras, que ellas solamente bastarían para cimentar su reputación artística, dando a su nombre lugar eminente entre los grandes pintores nacionales y extranjeros. Son tan admirables y producen tal impresión, que, con verdadero temor, considerada nuestra insuficiencia, nos atreveremos a tratar de ellas, seguros de que nuestra torpe palabra no podrá describirlas como merecen, ni nuestro ingenio aquilatar las singulares excelencias que poseen. Este temor nos hace retardar su examen, que dejaremos para el comienzo del siguiente capítulo, concretándonos ahora a tratar de las noticias familiares.

D.ª Antonia de Valdés, viuda de Pedro de Silva, vecina en la parroquia de San Andrés «al ospital del Amor de Dios arrendó a D. Bartolomé de Escobar alguacil de los veinte de esta ciudad y vecino de ella la casa en que habia vivido *y vivia* en la parroquia de la Magdalena calle de la Cruz de la Parra para que la disfrutase por un año que empezaria a correr desde 1.° de Julio de 1672 hasta fin de Junio del siguiente en precio de 35 reales y medio.» Fecha la carta a 31 de Mayo 1672 (1).

(1) Oficio 13, libro 1.º de dicho año. (Archivo de Protocolos.)
En el Padrón de vecinos de la parroquia de San Andrés, correspondiente al año 1671, en el

Más adelante, cuando expongamos los datos relativos al artista, correspondientes al año 1679, volveremos a tratar de estas casas.

Con fecha 8 de Julio de este mismo año de 1672 instruyóse el expediente matrimonial de su hija D.ª Luisa de Valdés con Felipe Martínez, que hemos tenido la suerte de hallar en el Archivo del Provisorato de esta ciudad.

En presencia del juez eclesiástico declaró éste que era hijo de Alfonso Martínez y de D.ª Andrea de la Santísima Trinidad, natural de esta ciudad, de donde no se había ausentado; y en análogos términos declaró la D.ª Luisa, haciendo constar que era natural de Sevilla. El testigo Bernardo Simón de Pineda dijo que conocía a los contrayentes desde que nacieron y que tenía treinta y cuatro años. Juan de Valdés, que figura también como testigo, manifestó que era vecino de esta ciudad y de cuarenta de edad. Parécenos que los dos artistas incurrieron en la debilidad de *quitarse años*, pues en la fecha a que nos referimos el pintor tenía ya los cincuenta, y el arquitecto sospechamos que sería más viejo. No parece natural que con tan diferentes edades tuviesen amistad tan estrecha y sus intereses económicos y artísticos tan comunes (1).

En el contrato celebrado por Valdés y Simón de Pineda y el ensamblador Montero, de que dejamos hecho mérito, referente al retablo mayor de la iglesia de la Misericordia, hemos visto que en la condición 1.ª estipulóse que toda la escultura del mismo había de ser ejecutada por mano de los *mejores maestros* que hubiera en la ciudad, y en particular por Pedro Roldán o Alfonso Martínez. ¿Sería hijo de éste el

---

asiento correspondiente a la casa morada del artista, leemos: "Juan de Valdes y D.ª Isabel de Carras-
quilla, Eugenia de Valdes, su hija, Lucas Gregorio (su hijo), Francisco Aranda, D.ª Antonia de Baldes,
Marcos Gregorio, Joan Abaunza, Joana Maria." ¿Qué relación tendrían con el matrimonio Valdés los
citados Aranda, Marcos Gregorio y Abaunza y la Juana María? ¿Serian oficiales o aprendices, y criada
de servicio la última? Nótese también que en el contrato citado, en el texto se dice que la madre de Val-
dés arrendaba "la casa en que habia vivido y *vivia*", y en el Padrón aparece morando en compañía
de su hijo.

(1) He aquí la partida de casamiento de Felipe Martínez y de D.ª Luisa de Valdés:
"En tres dias del mes de Agosto de mil y seiscientos y setenta y dos años yo Don Laurencio Mal-
donado y Zuñiga Cura desta iglesia de Señor S. Andres de Seuilla en virtud de mandamiento del señor
Juez de la iglesia Doctor Don Matias Gregorio de los Reyes y Valenzuela firmado de su nombre y de su
notario Marco Antonio del Monte su fecha en nuebe de Julio pasado deste año y abiendo presidido lo
dispuesto por el santo concilio y constitución sinodal deste Arzobispado en esta iglesia y en la de San
Martin desta dicha ciudad desposé y case por palabras de presente que hicieron verdadero y legitimo
matrimonio a Fhelipe Martinez natural desta ciudad hijo de Alfonso Martinez y de D.ª Andrea de la
Santisima Trinidad juntamente con D.ª Luisa de Baldes y Morales asimismo natural desta dicha ciudad
hija de Juan de Baldes Leal y de D.ª Isabel de Morales vecinos desta collacion y siendo testigos el Li-
cenciado D. Joan de Pareja Nietto el Licenciado D. Francisco Ayllon el Licenciado D. Geronimo Leal
presviteros y D. Joan Manuel de Ortega todos vecinos desta collacion y otras muchas personas que se
hallaron presentes fecho ut supra.—D. Laurencio Maldonado y Zuñiga".—Rúbrica.—Libros 4.º y 5.º de
Desposorios, que principian en 1622 y concluyen en 1688, folio 130 vuelto. *(Archivo de la parro-
quial de San Andrés.)*

yerno de Valdés, cuya profesión no consta? Dadas las relaciones amistosas que hubieron de existir entre nuestro biografiado y el escultor Martínez, creemos que puede afirmarse que el yerno de Valdés fué hijo del mencionado artista, del cual dice Ceán, que tuvo por maestro a Montañés, al que procuró imitar, aunque no pudo igualarse con él, si bien fué estimado por uno de los mejores artistas de su tiempo; citando obras suyas en los conventos de San Leandro y de San Clemente, así como las esculturas del retablo de la capilla de la Concepción grande de la Catedral. Falleció en esta ciudad en 1664.

En cuanto a la D.ª Luisa Rafaela, es indudable que tuvo sus puntos y ribetes artísticos, como lo acreditan las láminas por ella dibujadas y grabadas en el libro de las *Fiestas* para la canonización de San Fernando.

VI

1672-1677

El Hospital de la Caridad.—D. Miguel Mañara ante la Historia y ante la Leyenda.—Inspira a Valdés los cuadros de «Las Postrimerías».—Los bocetos de estas pinturas.—Otras del insigne artista en dicho Hospital.—Viaje de éste a Córdoba.—Su regreso a Sevilla.—Los cuadros de «La Vida de San Ambrosio».—Dora y estofa el retablo mayor del templo de la Caridad y el de la capilla de Los Vizcaínos en el de San Francisco.—Los cuadros de «La Vida de San Ignacio de Loyola».—El de «La Piedad», del Sr. Palomino. —Los de la «Historia de San Juan».—Los que pintó para D. Juan Manuel de Ortega.

En uno de los parajes más pintorescos y alegres de esta ciudad, a que decían de antiguo El Arenal, situado en la margen izquierda del Guadalquivir, construíase, por los años de 1672, una hermosa Capilla, bajo la advocación de San Jorge, mediante las poderosas iniciativas y ardentísimo celo del insigne varón D. Miguel Mañara Vicentelo de Leca, cuyas obras dirigía el muy competente arquitecto antequerano, tantas veces citado en el discurso de estas páginas (1), Bernardo Simón de Pineda, que, por entonces, gozaba de excelente crédito en esta ciudad.

Había de formar parte dicha Capilla del Hospital que fundara el mismo Mañara, ampliando los benéficos fines de una antigua hospedería destinada a servir de asilo a pobres transeuntes, la cual regíase por los Estatutos de la Hermandad de San Jorge, que tenía por principales objetos enterrar a los difuntos pobres, auxiliar a los ajusticiados y recoger de las calles a los mendigos enfermos. Aquel templo había

(1) Gestoso: *Sevilla Monumental y Artística*, tomo III, nota 2, pág. 324.

de ser una de las más preciadas joyas artísticas de la ciudad, pues a sus primores arquitectónicos, no despreciables por barrocos, según el amplio sentir de la moderna crítica, que condena apasionados exclusivismos, contribuirían con las excelencias de sus tallas, esculturas y pinturas, artistas tan reputados como Pedro Roldán, e ingenios tan singulares como Juan de Valdés y Bartolomé Murillo.

Dos centurias largas han transcurrido desde que se terminaron las obras de la artística Capilla hasta nuestros días, y aún, cuando penetramos en su silencioso recinto, parécenos que en él alienta el espíritu de aquellos hombres que, animados de fe profunda, y sintiendo en la mente el fuego de sobrenatural inspiración, interpretaron a maravilla los místicos anhelos del varón insigne, del ferviente apóstol de la caridad, llegando a compenetrarse con él de tal suerte, que su recuerdo es inseparable cuando visitamos este monumento, de igual modo que inseparables también fueron en vida Mañara, Murillo y Valdés, los cuales dejaron en el sagrado y artístico recinto los alientos de su espíritu tan poderosamente reflejados, que no ha sido bastante a borrarlos el lapso de los siglos, perdurando vivo el recuerdo de aquellas tres hermosas figuras con todos los rasgos de la grandeza de sus caracteres, de su genio y de su alma; con todo el singular encanto que presta la imaginación a las evocaciones de un glorioso pasado.

En vano, si acudimos a la Historia, pretenderemos, con sus verídicos relatos, borrar las novelescas invenciones que corren acerca de la juventud de Mañara; la leyenda se sobrepone a la verdad; la narración romántica, los poéticos relatos, adornados con las brillantes galas de la fantasía, de lo sobrenatural e inexplicable, dominan y vencen a las realidades inflexibles de pruebas documentales, porque los primeros se compadecen mejor con la exaltada fogosidad de nuestra naturaleza meridional; complaciéndonos más el imaginar, por ejemplo, que fueron trazadas por la mano de un gran pecador arrepentido las admirables páginas del *Discurso de la Verdad*, que por la de un santo que sacrificó a Dios su vida entera. El contraste del primer caso nos enamora, aunque admiremos la gran virtud del segundo.

Es, pues, inútil para la generación actual que tratemos de demostrarle razonadamente el error de que Mañara, en su juventud, no pasó de ser un mancebo alegre. Hoy es una figura legendaria, poetizada con todos los atractivos con que la tradición ha rodeado sus extravíos: galante, aventurero, bizarro, generoso, con todos los rasgos característicos de un mozo rico y linajudo, que, por su ilustre cuna y

por sus bienes, creíase autorizado a dar rienda suelta á sus ardientes pasiones (1).

Las gentes se han empeñado en ver en D. Miguel Mañara a D. Juan Tenorio, y tal creencia, aunque a ella se opone abiertamente la verdad histórica, ha arraigado de tal suerte, que sería vana empresa, como antes dijimos, toda demostración en contrario. Juzgándolo así, complácese luego en ver en él al varón ejemplar que, menospreciando vida y hacienda en favor de sus hermanos y señores, los pobres, los sirve todo el resto de su vida con la más sublime abnegación, con la más santa humildad, tan manifiestas, que el mismo Cabildo eclesiástico acordó, en 15 de Mayo de 1679, que se celebrasen solemnes exequias a su muerte, atendiendo a su virtud y ejemplar vida (2). Este contraste es, precisamente, el que enamora a la opinión general, que se empeña en que la noble y santa figura de Mañara sea tal como la ha fantaseado, no como fué realmente.

Lejos de nosotros la creencia de que deban tomarse al pie de la letra las frases «de que sirvió loco y ciego a Babilonia y que bebió el sucio cáliz de sus deleites», como de sí propio dijo; pero, en nuestro concepto, algún fundamento tuvieron tan significativas palabras. Sin duda pasaron sus años juveniles entregados a galantes aventuras; tal vez en su loca carrera llegó a las fronteras del vicio, apartándose de aquella vida, ¡quién sabe si al tocar las realidades que pudo ofrecerle el mundo, si a consecuencia de una de esas grandes sacudidas del espíritu, al mostrar a sus ojos en toda su desnudez las hieles amargas del desengaño! Sin duda fueron motivo sus extravíos a la repulsa que sufrió de la Hermandad cuando solicitó su ingreso en ella. Pero fué lo cierto que un día, aquel mancebo sintió abrasado su pecho del amor divino, y en-

---

(1) Un escritor tan ilustrado, como ligero en sus juicios, que no pertenece al mundo de los vivos, exagerando las alegrías juveniles de Mañara, llegó a escribir lo siguiente, con manifiesta y errónea injusticia y total desconocimiento de la personalidad de Mañara:

"Ni podía faltar en un repertorio tan variado cual el de las ocho comedias del cofre (a) una divina ejemplar, donde se presentase el tipo español puro del libertino que se arrepiente y se vuelve santo (San Franco de Sena, D. Alvaro y todas sus imitaciones y contra figuras), Mañara antes de Mañara; y este Mañara que se parece tanto al verdadero, por ser paisano suyo y haber bebido las aguas y respirado los aires puros del Guadalquivir; este Mañara, que en su primera vida es un rufo, un jaque, un *hombre* como los de la cárcel de Sevilla (¡qué enormidad!) y a quien vemos retratado en la Casa de la Caridad, que él fundó, con una cara parecidísima a la del bufón velazquino Pablillos de Valladolid (!!!), es decir, tal y como era antes de convertirse; y a quien después vemos macerado, ennoblecido, hermoseado por la penitencia y la contemplación en la mascarilla que en la misma Casa de la Caridad se conserva, no es otro sino *El Rufián dichoso Cristóbal de Lugo.*" (¡No cabe desatinar más!)—*El ingenioso hidalgo Miguel de Cervantes Saavedra, sucesos de su vida, contados por* Francisco Navarro Ledesma.—*Madrid, Imprenta Alemana, 1905.*—1 vol. 4.°, página 552.

(2) Autos Capitulares de la Santa Iglesia.—(*Arch. de la Catedral.*

(a) Refiérese a unas de Cervantes.

tonces dedicó los anhelos todos de su alma al servicio de los desvalidos, siendo su primer cuidado el de procurar los aumentos y mejoras de su Hermandad, acometiéndolos, las más de las veces, sin recursos, confiado sólo «en el inmenso tesoro de la Providencia», según su propio decir. Contando con éste, después de labrada la Capilla, no se detuvo ante el considerable gasto de la ejecución del rico y artístico retablo mayor, que hubo de quedar terminado en 1672, en cuyo tiempo Murillo y Valdés demostraban su talento, el primero enriqueciendo la iglesia con sus admirables cuadros del *Milagro de las Aguas de Moisés*, el de *La multiplicación de los panes y de los peces*, los *Niños Jesús y Bautista*, *La Anunciación*, el de *Santa Isabel curando a los leprosos*, detentado, contra toda ley y todo derecho, por nuestros paternales Gobiernos, y el de *San Juan de Dios, transportando sobre sus hombros a un enfermo, auxiliado por un ángel;* y el segundo, pintando al fresco la iglesia; en enorme lienzo el asunto de *La Exaltación de la Santa Cruz* y los estupendos *Jeroglíficos de las Postrimerías*, cuadros que, en su género, no tienen rivales, despertándonos su vista recuerdos del famoso fresco de Andrea Orcagna, existente en el Camposanto de Pisa, intitulado *El Triunfo de la Muerte*, así como el de G. F. Watts, conservado en la Tate Gallery, de Londres, con el título *Sic transit gloria mundi*, obras ambas que no superan al horripilante realismo del pintor sevillano, ni hablan tan enérgicamente a nuestros sentidos, mostrándonos lo efímero y miserable de las vanidades de la vida. La íntima unión de Mañara y de los dos artistas tuvo que estrechar por fuerza los vínculos del afecto, aumentado por el trato diario durante años, llegando entre los tres a producir un monumento, gloria de la religión y del arte, representado por Mañara y por los dos inmortales pintores.

Del mútuo cambio de ideas, de la compenetración de pensamientos de estos tres hombres eminentes, en virtud el uno y en las artes los otros, ¿hemos de extrañar que surgieran las singulares obras que enriquecen la Capilla de la Santa Caridad, y, sobre todo, cual acabado compendio y síntesis de los místicos anhelos de Mañara, los admirables cuadros de *Las Postrimerías*, que consideramos las más grandiosas y geniales creaciones que produjo nuestro biografiado?

Quien reflexivamente haya leído las páginas del nó menos admirable *Discurso de la Verdad*, y meditado acerca de las humanas vanidades y de las grandezas terrenas, representadas en los mencionados *Jeroglíficos*, hallará entre ambas obras relaciones tan íntimas, que, sin esfuerzo, habrá de convencerse que éstos fueron consecuencia de aquel libro, en el cual su autór, abrasado en la llama de ardentísima caridad, y, por ella, del amor de Dios, consignó en frases sublimes,

que parecen trazadas por el Evangelista de Samos, el menosprecio que le inspiraban las pompas terrenales.

Demuestran ambos cuadros, en nuestro concepto, que Mañara no hubo de contentarse con dejar impreso en las páginas de su *Discurso* los más íntimos sentimientos de su alma; aspiró a más: quiso tener presentes, a toda hora y en todos los instantes de su vida, la imagen de la muerte con todo su espantoso realismo, y que sus ojos viesen constantemente el horrible séquito de aquélla; la obscuridad, el silencio, el abandono, las infectas humedades, los estragos de la descomposición del cuerpo en sus varias fases, con toda su repugnante verdad, para no olvidar un instante que es polvo el hombre y que en polvo ha de convertirse, sin que de tan terrible e inexcusable ley se libren los poderosos de la tierra....

¿Quién podía ser el intérprete de estos sentimientos tan arraigados en el alma de Mañara, entre todos los pintores que florecían a la sazón en Sevilla? Ningún otro más que Valdés capaz de serlo. Su carácter sombrío, enérgico, impetuoso, apasionado del realismo, de la verdad, prestábale alientos para la empresa, y eran cualidades que no reunía otro que él; y si, además, consideramos que nuestro artista frisaba ya en los cincuenta, en cuya edad, después de haber consagrado su vida por completo al arte, produciendo innumerables obras, con las cuales lograra alcanzar envidiable renombre, veíase, casi al cabo de ellas, pobre, desalentado, sin ilusiones ni esperanzas, ¿hemos de extrañar que él, escuchando a su amigo D. Miguel, sintiera el mismo menosprecio que éste por las cosas de la vida, aleccionado ya por una larga experiencia, después de los desengaños y amarguras que lo entristecían? Abrumado su espíritu por la constante lucha de sus ideales artísticos, con las imperiosas necesidades de la vida, ¿qué más que penas y sinsabores habrían de asaltarle en los momentos de descanso de las fatigas del día? De otra parte, ¿puede razonablemente suponerse que Valdés no había leído el *Discurso de la Verdad,* cuya licencia de impresión lleva la fecha de 7 de Junio de 1672?

Sin duda que el gran artista meditaría, más de una vez, sobre los siguientes párrafos, que sirvieron de fundamento a sus admirables lienzos: «Y si como el bienaventurado San Agustín dice en la ciudad de Dios que los cuerpos de los muertos no se acaban sino deshacen, llevando cada elemento la porción que le toca de que están compuestos... Pues si en esta división pára la grandeza humana, ¿por qué te ensoberbeces, ceniza? Polvo, ¿por qué presumes? ¿Qué locura es esta que os tiene ciegos en mitad del día?

. . . .

Si tuviéramos delante la verdad, esta es, no hay otra, la mortaja que hemos de llevar, había de ser vista todos los días; por lo menos con la consideración, que si te acordaras que has de ser cubierto de tierra y pisado de todos, con facilidad olvidarías las honras y estados de este siglo; y si consideras los viles gusanos que han de comer ese cuerpo, y cuán feo y abominable ha de estar en la sepultura, y cómo esos ojos, que están leyendo estas letras, han de ser comidos de la tierra; y esas manos han de ser comidas y secas; y las sedas y galas que hoy tuviste se convertirán en una mortaja podrida; los ámbares en hedor; tu hermosura y gentileza en gusanos; tu familia y grandeza en la mayor soledad que es imaginable. Mira una bóveda: entra en ella con la consideración y ponte a mirar tus padres o tu mujer (si la has perdido), los amigos que conocías; mira qué silencio. No se oye ruído; sólo el roer de las carcomas y gusanos tan solamente se percibe. Y el estruendo de pajes y lacayos, ¿dónde está? Acá se queda todo; repara las alhajas del palacio de los muertos, algunas telarañas son. ¿Y la mitra y la corona? También acá la dejaron. Repara, hermano mío, que esto, sin duda, has de pasar, y toda tu compostura ha de ser deshecha en huesos áridos, horribles y espantosos, tanto, que la persona que hoy juzgas más te quiere, sea tu mujer, tu hijo o tu marido, al instante que expires se ha de asombrar de verte, y a quien hacías compañía has de servir de asombro.»

He aquí, esbozado por Mañara, el asunto del cuadro que lleva el título *Finis gloriæ mundi;* y en cuanto a su compañero, *In ictu oculi,* bien pudieron servirle de tema estas otras frases del venerable varón: «Repara la diversidad de santos que ocupan las faldas de este santo monte, y, por subir a su cumbre con más ligereza, cómo se van desnudando de todo lo que les hace estorbo a subir a lo alto. Mira a aquel Rey arrojando la corona; el otro poderoso, el dinero; el letrado, los libros y el soldado las armas; y todo lo que les embaraza el camino es despreciado de su denuedo. Repara que, como van subiendo, el paso del camino es la fatiga y el ardor con el que al principio podía sufrir la toga y dignidad; a los primeros pasos la deja, a los segundos la capa y a los postreros hasta la camisa les hace peso.»

Identificados, pues, el gran místico y el eximio artista, el genio soberano del segundo trasladó al lienzo, magistralmente, las horrendas visiones de la muerte y las misérrimas y fugaces glorias de la vida.

Intentemos, pues, ahora la descripción de los dos lienzos, comenzando por el intitulado *Fin de la gloria del mundo.* Tienen ambos las mismas dimensiones, 2.20 m. × 2.16 m., e igual forma de medio punto por la parte superior. Represéntase en éste el interior de una

cripta, sin más luz que la ténue que penetra por una estrecha escalera que se ve confusamente en el fondo del cuadro, a la derecha, y la que irradia un rompimiento de celajes que brilla en la parte superior del medio punto, la cual ilumina dos ataúdes, colocados en forma contrapuesta, que contienen los cadáveres de un prelado y de un caballero; aquél revestido de ornamentos pontificales; éste envuelto en el blanco manto de la orden militar de Calatrava, y en cuyos rostros se manifiestan dos estados de la descomposición del cuerpo humano, pues en el del caballero vemos el comienzo de ésta y en el del prelado márcanse ya los estragos de la putrefacción.

En el fondo de sus hundidas y negras órbitas distínguense, ya trabajosamente, los párpados; la nariz y los labios, carcomidos, van ya descubriendo los huesos; las abiertas fauces dejan ver la blanca dentadura, y alrededor de la cabeza, hundida sobre el pecho, pulula un enjambre de amarillentos gusanos, al par que, sobre la blanca seda de la mitra y de las vestiduras, resaltan negras y repugnantes alimañas. Pasto de gusanos son también las partes del cuerpo que deja descubiertas la pluvial capa, y ya las extremidades de los rígidos dedos de las manos y pies comienzan a aparecer por la destrucción de los guantes, cuyos jirones de tela caen sueltos, podridos, como los del calzado. Un pedazo del rojo paño de que se haya forrado el féretro vese desprendido de la madera, convertido ya en miserable andrajo. Pasemos la vista al otro ataud y notaremos en el rostro del cadáver que en él aparecen los comienzos de la descomposición en sus abotargadas facciones, en los tonos violáceos obscuros que lo tiñen, pero en cuya piel no ha hecho aún presa la carcoma. Sus cabellos enmarañados, como los del bigote y la perilla, aumentan el horror de aquella cabeza, toda hundida sobre el pecho. Artísticamente envuelto en el amplio manto de la orden de Calatrava, deja ver por completo la roja cruz que resalta en el costado izquierdo sobre el blanco fondo. La colocación de esta figura en el cuadro, ¿fué elegida por la libre iniciativa del pintor, sin más que por parecerle más apropósito que otra? No lo creemos así. En nuestro concepto, Valdés, ya por cuenta propia, o, lo que es más probable, por indicaciones de D. Miguel Mañara, representó a éste en el cadáver del caballero. Compárense las líneas de la cabeza del retrato del venerable varón hecho por el eximio pintor con la figura del calatravo de que tratamos y se verá que corresponden todas ellas, que son idénticas. La frente abultada, la nariz aguileña; el bigote, la perilla y los cabellos, negros; y, por último, para determinar más el sujeto, vémosle revestido con el manto de la misma orden a que perteneció en vida D. Miguel. Así éste conseguía compe-

netrarse más con el tristísimo espectáculo de la muerte, viéndose en vida tal y como llegaría a estar su cuerpo, presa de la corrupción, pudriéndose en su féretro, abandonado de todos, en obscuro y hediondo subterráneo, así como su pluma lo había tomado de su imaginación. Si no hubiera sido este el propósito de ambos, si sólo trató el artista de representar el paradero de las mayores jerarquías de la tierra, ¿cómo no dió por compañía al prelado a un monarca o a un príncipe?

Delante del féretro del obispo hay pintada una cinta, en la cual se lée: FINIS GLORIÆ MUNDI.

En la parte superior del lienzo dijimos ya que había un rompimiento de luz, cuya claridad deja ver el brazo y la mano llagada de Cristo, que tiene suspendida una balanza, en cuyos platillos se muestran los símbolos o alegorías de los vicios y de las virtudes; ambos están completamente nivelados, y delante de cada uno de ellos léense estas palabras: NI MÁS — NI MENOS.

En el fondo, sumidos ya en más densa obscuridad, hállase otro féretro con un cadáver, cuya corrupción es más avanzada que la de los citados, pues descúbrense en él los huesos del esqueleto. Junto vése un montón de osamentas. Por último, en uno de los peldaños de la escalera que baja a la cripta, inmóvil, silenciosa, abiertos los brillantes ojos, una lechuza contempla indiferente el tremendo cuadro del fin de las glorias del mundo.

No están de acuerdo los críticos acerca de si Valdés pintó las partes más importantes de este cuadro tomándolas del natural, o si todas fueron creadas por su fantasía. Nos inclinamos a creer, en vista de algunos pormenores, que por fuerza los hubo de estudiar, por lo menos, *de visu*, ya que no los copiase con sus pinceles. Que el artista poseía alientos para bajar a la bóveda de una iglesia, en las que, como es sabido, inhumábanse entonces a nobles y a plebeyos, puede asegurarse; que esto era fácil en sus días, tampoco es dudoso; y que ciertos detalles del cuadro, dado su realismo, no pudieron ocurrírseles más que viéndolos en el natural, también parece acertado pensarlo.

Completamente de memoria no se pintan los dos estados de la corrupción, como se manifiestan en las cabezas del prelado y del caballero. Para la de aquél, debió servirle de modelo algún cadáver momificado, al cual aumentó su fantasía el enjambre de gusanos que lo carcome; para la de éste, es seguro que debió hacer un ligero estudio de la realidad misma.

Veamos ahora cómo realizó el asunto del otro cuadro compañero.

Resaltando sobre un fondo muy obscuro, aparece a la derecha

el esqueleto, emblema de la muerte, llevando bajo el brazo izquierdo un ataud y empuñando en la mano una guadaña; y, al par que extiende el derecho, posa la mano sobre la luz de un cirio que arde en un candelero, apagándola con la palma de aquélla. Alrededor de la llama léese esta tan terrible como concisa frase: IN ICTV OCVLI, o, lo que es lo mismo: *en un abrir y cerrar de ojos,* en un instante; así acaba la vida y con ella todas sus vanidades y grandezas, cuyos símbolos se ven amontonados encima y al pie de un sepulcro, los cuales huella el esqueleto con su pie derecho, al par que posa su izquierdo sobre una esfera geográfica que representa el mundo.

Cífranse, pues, en aquellos atributos las más excelsas jerarquías de la tierra, cuanto más anhela y ama el hombre, cuanto con más ahinco persigue durante su vida, los objetos todos de sus ambiciones, de sus desvelos y sacrificios: la gloria, el saber, el poderío: todo fué representado por el artista con aterradora verdad. La tiara, la mitra y báculo; la regia corona y cetro; el codiciado collar del Toisón, los ostentosos ornamentos, cubren la tapa del sepulcro; y al pie, en confuso montón, libros, cuyos tejuelos de dos de ellos nos dicen que sus páginas contienen las obras de los *Comentarios a Santo Tomás,* del P. Suárez, y los que escribió a Isaías, León de Castro, impresos respectivamente en Lyon de Francia en 1608, y en Salamanca en 1570.

Además, en primer término, abiertos, vensen otros dos volúmenes: uno en tamaño de 4.º con una lámina, cuyo asunto no se distingue, y otro en gran folio, con la perspectiva de un magnífico arco triunfal (1), y con ellos otro montón de ricas estofas, armas, piezas de arnés y una palma, símbolo de la victoria.... Todo, ¡cuán ostentoso y brillante! ¡Qué cúmulo de codiciadas grandezas, que la muerte, silenciosa e indiferente, pisa, menospreciando su alta significación humana! ¡Qué síntesis de la vida tan realmente concebida y tan admirablemente interpretada por el artista! Bastarían estas dos obras para que el nombre de Valdés pasara a la posteridad rodeado de los resplandores inmortales del genio.

No puede asegurarse fijamente en qué año fueron pintados estos dos lienzos, pero sí con poca diferencia de tiempo. En el Libro de

---

(1) El ilustre crítico Dr. Mayer ha hecho la curiosa observación de que el libro pintado por Valdés es el titulado *Pompa Introitus honori Serenissimi Principis Ferdinandi Austriaci Hispaniorum Infanti, etc. a S. P. Q. Antwerp. decreta et adornata etc. Arcus, Pigmata, Icones a P. P. Rubenio inv et delin. Inscriptionibus et elogiis ornabat. Carp. Gervatius Antwerpiæ.*—(Die sevillaner Malerschule.—Klinkhardt & Biermant.—Leipzig, 1911. Un vol. fol.)

Nuestro docto amigo, tratando de este libro, nos dice: "Lo hizo Theodor van Thulden, pintor y grabador, discípulo de Rubens; se acabó en 1641 y se publicó el año siguiente. El boceto del arco hállase en el Museo de L'Ermitage de St. Petersburgo."

Actas de la Hermandad de la Caridad, y en la del 28 de Diciembre de 1672, que contiene varios asientos referentes a gastos relativos al decorado del templo, hemos leído el siguiente: «Itten dos lienzos con molduras doradas de Gerolificos de nras. Postrimerías 5.740 reales.» Si, pues, el pago de ambas obras se hizo en el indicado año, es lógico suponer que fueron ejecutadas en el mismo, o, cuando más, en el anterior de 1671.

Tratándose de obras de tan gran empeño como las que acabamos de mencionar, en las cuales puso su autor su alma entera y todo su saber artístico, bien puede asegurarse que debieron preceder a aquéllas varios estudios preparatorios antes de acometer la ejecución de los lienzos definitivos. ¡Qué importante sería conocer la laboriosa gestación de tales notabilísimos lienzos hasta el momento en que el genio artístico de Valdés consideró fielmente interpretados en ellos el espíritu de Mañara, con el cual llegó a identificarse tan maravillosamente! No hay duda, pues, que el pintor eximio hubo de *manchar* no pocos lienzos en bocetos más o menos concluídos, reveladores de las ideas que acudían a su mente; pero esta labor, ignorada hasta hoy, por una serie de casualidades ha llegado a conocerse parte de ella por dos estudios que, en concepto de críticos muy competentes, son tal vez los primeros pensamientos del artista, los cuales hubo de ir modificando hasta que logró dar forma plástica a las visiones que bullían en su poderoso cerebro, hijas de su sensibilidad exquisita.

No ha mucho que nuestro respetable amigo el Sr. D. Luís Fernández Jaro, reputado médico militar, nos mostró una fotografía del cuadro que posee su ilustre colega madrileño el Sr. D. José Verdes Montenegro, en la cual, con verdadera sorpresa, vimos que el asunto representado era, sin duda, una *variante* del cuadro de *Los Muertos,* de Valdés. A su vista se nos ocurrieron estas preguntas: ¿Sería un boceto ó una copia del original, alterada por capricho del pintor o de la persona que lo encargara? La diferencia esencial que desde luego se apreciaba era la de la figura yacente en el ataud del primer término: en el cuadro de la Caridad representó Valdés a un prelado con blanca capa en repugnante estado de putrefacción; en el cuadro del Sr. Verdes está sustituída por la de un sacerdote con casulla del mismo color, y con el rostro cadavérico, en el cual no aparecían, siquiera, señales de descomposición. En cuanto a las demás partes del asunto, ambas obras eran iguales, viéndose en la fotografía al caballero de Calatrava envuelto en su manto militar, con rasgos fisonómicos muy análogos al que consideramos D. Miguel Mañara en el cuadro de la Caridad; la escalera con la lechuza; en la parte alta, entre leves resplandores, la

mano llagada del Señor suspendiendo la balanza con los símbolos de las virtudes y de los vicios, con sus letreros NI MAS, NI MENOS; así como al pie del féretro del obispo el otro FINIS GLORIÆ MVNDI. En cuanto a lo pintado en el fondo, no podía establecerse comparación, por no distinguirse en la fotografía, pero su afortunado poseedor nos asegura que en su boceto existen los mismos detalles que en el cuadro.

Inmediatamente acudimos a nuestros amigos los Sres. Romero de Torres y Sentenach, tan conocedores de los pinceles de Valdés, dándoles cuenta de la existencia del lienzo, rogándoles que lo viesen y nos manifestaran su opinión, la cual no se hizo esperar mucho. Ambos ilustrados críticos nos aseguraron que realmente el cuadro es un boceto, un primer pensamiento del de la Caridad; y si es así efectivamente, hay que reconocer el gran acierto con que Valdés sustituyó el cadáver del sacerdote con sus facciones enteras, por la figura del prelado, con el rostro espantosamente carcomido por la putrefacción. Además, la alta jerarquía eclesiástica de éste realza más también y expresa con más brío el pensamiento del artista de figurar la igualdad humana en la muerte. Las dimensiones del boceto son 1'05 por 0'79 m.

Por el Dr. Verdes Montenegro supieron, los Sres. Romero de Torres y Sentenach, la existencia del cuadro compañero del anterior, que posee el Sr. General D. Joaquín Reixa, y a él acudieron movidos de natural curiosidad, que amablemente satisfizo dicho señor; y una vez examinado el cuadro, han juzgado nuestros amigos que igualmente es un boceto del existente en la Caridad, que titularemos IN ICTV OCVLI.

El pensamiento esencial del artista es indudablemente el mismo: la muerte, «en un abrir y cerrar de ojos,» apaga la luz de la vida; pero el asunto está mucho mejor y más hondamente interpretado en el cuadro sevillano que en el existente en Madrid. En éste vemos el esqueleto que, sosteniendo la segur en su mano derecha, se acerca a un pedestal sobre el que arde una vela puesta en una palmatoria, y asiendo la primera, está en actitud de apagar la luz de un soplo. En el suelo, amontonados, se ven los atributos de las grandezas humanas: la tiara, la mitra, armas, condecoraciones y libros; la milicia, los honores, las ciencias. Difieren, pues, ambos cuadros considerablemente en su composición, estando también, de parte del de la Caridad, el mayor acierto y más profundidad de concepto. ¡Cuánta más grandiosidad no hay en la acción del esqueleto del cuadro de la Caridad, el cual, con un pie sobre el mundo, huella los símbolos de las grandezas humanas amontonados sobre el pie de un sepulcro, mientras que

con la mano extingue la llama del cirio instantáneamente! Respecto a la forma en que están presentados aquéllos, su diversidad, riqueza y esplendores, hay también más arte y suntuosidad en el cuadro sevillano, siendo más pobre la composición de dichos pormenores en el boceto del Sr. Reixa. ¡Cuánto más artística y suntuosa no es que la pobre con que se nos muestra en el boceto! Mide este lienzo 1'06 × 0'79. m.

Como se ve por las medidas de ambos cuadros, forman una pareja, pues no hay diferencia alguna entre ellos, no siendo extraño que hayan tenido tan diversos paraderos, por caprichos de la suerte, que a cada instante se complace en ofrecernos ejemplos de su inconstancia.

Asegúranos el Sr. Verdes Montenegro que siempre conoció en su casa el cuadro y que no tiene antecedentes de su procedencia; y el Sr. Reixa nos dice que lo ha heredado de su abuelo político, el ilustre doctor D. Federico Rubio, el cual bien pudo adquirirlo en esta ciudad, donde residió muchos años.

De un boceto del cuadro de *Los Muertos* se hace mérito en el Inventario de los que componían la famosa galería que poseyó don Aniceto Bravo, que conservan los herederos de dicho señor. Señalado con el número 256, se cita un «Boceto de vara y media cuarta de alto y una y cuarta de ancho, original de D. Juan Valdés, comprado a D. Antonio Lafayeta, del cuadro de *Los Muertos* de la Caridad.» Dadas estas dimensiones, no puede ser el que posee el Sr. Verdes Montenegro, pero sí pudo haber sido uno de los tantos que hiciera el artista, preparatorios del definitivo. Ignoramos el paradero de este lienzo.

De 1671-72 próximamente, año más o menos, han de datar las pinturas al fresco con que decoró nuestro biografiado la capilla de la Caridad, las cuales hállanse muy estropeadas por el transcurso de los años, no pudiendo juzgarse completamente de su mérito.

En cada uno de los ocho compartimientos de su cúpula pintó sendos ángeles mancebos con los atributos de la Pasión, y en las pechinas los cuatro Evangelistas, figuras todas de valiente dibujo (1).

Siguiendo el orden cronológico en lo posible, por lo que respecta a la enumeración de las obras de nuestro biografiado, trataremos en el capítulo VIII de las demás suyas que se custodian en el Hospital de la Caridad.

Tenemos ahora que recurrir a uno de sus biógrafos, al pintor Palomino, del cual tomamos la siguiente noticia: «Después pasó a Cór-

(1) En el Libro de Actas de la Hermandad de 1672 se contienen varios asientos referentes a gastos del dorado del templo.

doba por el año de 1672, donde yo, llevado de mi afición, aunque muchacho (tenía entonces Palomino 19 años), le visité, y viendo algunos principios míos de aquella edad y que allí faltaba quien pudiese entonces darme la luz conveniente para mi adelantamiento, me dió algunos documentos para mi gobierno, que estimé y aprecié mucho, como de hombre verdaderamente erudito y práctico en la Facultad. Pintó en este tiempo *diferentes cuadros para particulares,* y en especial un juego de lienzos de diferentes Vírgenes para el Jurado Tomás del Castillo, en que yo le ví pintar algunas veces y de ordinario era en pie porque gustaba de retirarse de cuando en cuando y volver prontamente a dar algunos golpes, y vuelta a retirarse, y de esta suerte era de ordinario su modo de pintar con aquella inquietud y viveza de su natural genio.»

El relato de Palomino armoniza perfectamente con el carácter que suponemos al insigne artista. Su genio no era a propósito para sentarse pacientemente ante el caballete, pintando así horas y horas; su fogosidad compadecíase mejor con la manera descrita por el pintor cordobés; y al estudiar su técnica y observar la firmeza y brillantez de sus pinceladas, vemos que las aplicó con un magistral conocimiento de los efectos de luz, con una espontaneidad admirable, pareciéndonos efectivamente que lo vemos de pie examinando su obra, con la paleta y pinceles en su mano izquierda, y que, con uno de aquéllos en la derecha, se retira del lienzo; acércase de pronto y, valientemente, con algunas pinceladas o brillantes toques dados en el cuadro, sorprende los secretos juegos del claroscuro, animando con el soplo de la vida y los encantos de la expresión las artísticas imágenes que concebía su mente o los efectos de la realidad.

Pocas noticias hay de la vida del artista referentes al año de 1673; sabemos por Ceán que en este año pintó también, por encargo del arzobispo D. Ambrosio Spínola y Guzmán, varios cuadros de la vida de su santo titular, cuyo paradero ignoramos, no obstante detenidas pesquisas hechas en el Palacio Arzobispal; González de León y Amador de los Ríos, en sus obras tantas veces citadas, dicen que durante la invasión francesa, cuando el Palacio Arzobispal sirvió de morada al mariscal Soult, desaparecieron muchos buenos cuadros, y es posible que de aquellos nefastos días date la pérdida de éstos con que el referido prelado adornó su oratorio bajo, que fueron varios y de diferentes tamaños (1).

(1) En el Inventario de los cuadros depositados en el Alcázar de esta ciudad por José Napoleón se citan catorce cuadros de la vida de San Antonio, pintados por Valdés. ¿Será equivocación del amanuense, que escribió Antonio por Ambrosio?

En este año, su madre, D.ª Antonia de Valdés, viuda de Pedro de Silva, vecina en la collación de San Andrés, prorrogó por otro año más el arrendamiento de la casa que poseía en la Cruz de la Parra al alguacil de los Veinte, Bartolomé de Escobar, cuyo contrato lleva la fecha de 14 de Junio del mencionado año (1).

En el papel 114 del Legajo de cartas del erudito sevillano D. Antonio San Martín y Castillo (2), tratando del Hospital de la Caridad, hay la siguiente nota: «Juan Valdes, maestro del arte de la pintura en la collación de S. Andres, dio carta de pago de 10.000 ducados por el dorado y estofado del quadro (3) del altar mayor, sobre el que se había otorgado escriptura ante Juan del.... (Pino) en 23 y 26 de octubre de 1673, y la chanceló a 6 de febrero de 1675.» En otra nota más explícita, cuya procedencia no recordamos, léese lo siguiente: «Bernardo Simon de Pineda, maestro arquitecto, vecino de S. Salvador como principal; Juan de Segura platero y Juan de Valdes, maestro pintor como fiadores; los diputados de la Hermandad de la Santa Caridad y Pedro Roldan, otorgaron escritura ante Juan del Pino y Alzola en 19 de julio de 1670, y en 12 de abril de 1673 dio el dicho Bernardo carta de pago de 12.500 ducados, los 12.000 en que fue ajustado el retablo y los 500 de guante. Juan de Valdes, maestro del arte de la pintura, en la collacion de San Andres, dio carta de pago de 10.000 ducados por el dorado y estofado del cuadro del altar mayor sobre que se habia otorgado escritura ante Juan del Pino en 23 y 26 de octubre de 1673 y se chanceló en 6 de febrero de 1675.»

En el libro de Actas de la Hermandad, correspondiente al año 1673, en la del 28 de Diciembre leemos: «Itten se le han dado a Juan de Baldes para empezar a dorar y estofar el retablo de la capilla mayor 200 ducados de vellón.» Por lo tanto, nuestro pintor debió comenzar su obra probablemente en el mismo año.

Varias fueron las cartas de pago que otorgó el artista referentes al dorado y estofado del mencionado retablo, obra notabilísima por cierto, en su género, en el cual no reconoció Valdés quien le sobrepujase, no teniendo que envidiar, en esta clase de trabajos, ni aun al mismo peritísimo Francisco Pacheco.

Avaloró, pues, el insigne pintor la excelente obra de Pedro Roldán con su singular pericia en la encarnación de las figuras todas, así de las efigies principales como de las puramente decorativas y en los

(1) Of. 13, lib. I de dicho año, fol. 833.—*Arch. de Protocolos.*
(2) Biblioteca Colombina.
(3) Retablo.

apropiados colores de los ropajes, armonizando estas partes con el dorado y estofado de las demás del retablo, tanto arquitectónicas como ornamentales, con lo cual produjose un conjunto de gran riqueza y arte, aun cuando era su estilo partícipe del barroquismo, a la sazón imperante.

Eligióse, por parecer de Mañara, el asunto que había de ser venerado en el centro del retablo, e insistió el piadoso varón en que éste figurase *El Enterramiento de Cristo,* por ser uno de los principales deberes de la Hermandad el de dar sepultura a los pobres; y es fama que cuando se trató en cabildo del costo tan considerable que había de tener y la escasez de recursos de la corporación, el venerable hermano mayor puso término al debate diciendo «que la obra toda se comenzara, y que los gastos se librasen del inmenso tesoro de la Providencia.» ¡Hermosas palabras que demuestran la profunda fe del varón insigne!

Excelentes son todas las esculturas que componen el grupo, así como las otras que adornan el retablo. Vese en el centro el sepulcro con el cadáver del Señor en el momento mismo que los Santos Varones van a depositarlo en él sosteniéndolo en una sábana. Detrás hay un grupo compuesto de la Virgen, San Juan y las Marías. En el fondo muéstrase el Calvario con los Ladrones y dos Santos Varones, figuras que parecen disponerse a bajarlos de sus respectivas cruces. A los lados del asunto descrito, en sendas repisas, se veneran las efigies de San Jorge y de San Roque. Remata el retablo con un hermoso altorrelieve de la Caridad, y a sus lados, respectivamente, las estátuas de la Fe y de la Esperanza; varios ángeles niños y querubines completan la decoración escultórica, bien merecedora de elogios, no obstante que se advierta la ampulosidad y cargazón de motivos ornamentales, tan del gusto de la época.

He aquí una de las cartas de pago otorgada por el insigne maestro referente a la obra de que tratamos:

«Sepan quantos esta carta vieren como yo Juan de Valdes del arte de la pintura vecino de esta ciudad de Sevilla en la collacion del Sr. S. Andres otorgo y conozco que doy carta de pago al capitan Antonio de Lemos vecino desta dicha ciudad y mayordomo de la ermandad de la Santa Caridad de nuestro Sr. Xcp^to^ sita en su casa y ospital del Sr. San Jorge estramuros de esta dicha ciudad en la resolana de contia de dos mill ducados de a once reales cada uno en moneda de bellon que me a pagado por quenta y parte de pago de la cantidad en que estoy combenido con la dicha hermandad por el dorado y estofado del quadro principal de la yglesia del Sr. S. Jorge de la dicha ermandad y en conformidad de la escriptura de obligacion y fianza que

tengo fecha de dorar y estofar el dicho quadro que paso ante el presente Escribano publico en veintitres y en veintiseis de octubre del año pasado de mill y seiscientos y setenta y tres a que me refiero los quales dichos dos mill ducados de a onze reales cada uno e recebido del dicho Capitan D. Antonio de Lemos como tal mayordomo en dineros de bellon de contado de que me doy por pagado a mi boluntad sobre que renuncio la escepcion y leyes de la Pecunia y prueba de la paga como en ella se contiene. fecha la carta en Sevilla a nuebe dias del mes de abril de mil y seiscientos y setenta y quatro años y el dicho otorgante que yo el presente escribano publico doy fe que conozco lo firmo de su nombre en este registro siendo testigos Alonso Antonio del Pino y Fernando Manuel del Pino escribano de Sevilla.= Juan de baldes leal=rubrica=Alonso Antonio del Pino escribano de Sevilla=rubrica=Fernando Manuel del Pino escribano de Sevilla= rubrica=Juan del Pino escribano publico de Sevilla=rubrica=»(1).

De este mismo año hemos visto en el Archivo de Protocolos otra carta de pago de Valdés en favor de la Caridad, que se halla al folio 193 del referido volumen, la cual está ilegible por la humedad.

En otra análoga obra a la citada ocupóse nuestro biografiado al mismo tiempo que la que le encomendara la hermandad de que venimos tratando, pues una vez que el peritísimo escultor Pedro Roldán terminó la hechura del hermoso retablo para la capilla que poseyeron en el derruído convento de San Francisco de esta ciudad los naturales de Vizcaya que aquí residían, encomendósele también a Valdés el dorado y estofado de la misma, según acredita el documento adjunto:

«Sepan quantos esta carta vieren como yo Juan de Valdes maestro pintor de imagineria dorador y estofador vecino de esta ciudad de Sevilla como principal obligado, e nos Bernardo Simon maestro arquitecto y escultor y Pedro Roldan asimismo maestro arquitecto y escultor vecino desta dicha ciudad como sus fiadores y principales pagadores que salimos y nos constituimos del dicho Juan de Valdes haciendo como hacemos de negocio y fecho ageno nuestro propio y sin que contra el susodicho ni sus bienes ni contra otra ninguna persona ni bienes preceda ni se haga excursion.... (siguen las firmezas del derecho) Otorgamos y conocemos que somos convenidos y concertados con Don Juan Ochoa y Don Lorenzo Ibarburu y Galdena compradores de oro y plata de esta dicha ciudad vecinos de ella como mayordomos que son de la capilla de nuestra S^a de la piedad que la nacion bascongada que reside en esta dicha ciudad tiene cita (2) en la Iglesia

(1) Oficio 24.-Año 1674.-Lib. 1.°, fol. 733.—(*Archivo de Protocolos.*)
(2) Por sita, situada.

del convento del Sr. Sⁿ Francisco.... nos obligamos a que yo el dicho Juan de Valdes e de hacer y dar fecha y acabada en toda perfeccion la obra de dorado y estofado del Retablo que esta en la dicha capilla en la forma y segun que se contiene en los capitulos siguientes

Primeramente se ha de dorar todo el dicho Retablo esepto el tablero (1) en el cual se an de dorar y estofar los Ropages de Joseph de Nicodemus y de la Magdalena Y ansimesmo habemos de dorar todas las columnas Salomonicas imitando el follage al natural segun cada cosa pida Y las columnas pequeñas las habemos de dorar todas para que despues se vea si al fondo se le dara de color sobre el oro o no Y los festones de los lados ymitando al natural Y ansimismo en qualquiera Baças u otra parte en que halla tableros de talla que parezca conveniente que despues de dorado el fondo se le de algun color para que resaque la talla que sea de color bañado sobre el oro se a de dar en las partes que dixeren los dichos mayordomos»

El precio de la obra sería de 8.000 ducados de vellón; 2.000 al comenzar, 1.500 cuando estuviese terminada la tercera parte; igual suma después de hecha otra tercera parte y el resto cuando la entregase. Estipulóse que, al hacer la entrega, habrían de dársele 500 ducados más «por vía y nombre de joya.»

Obligábanse los mencionados artistas a dar concluída la obra para el día de San Juan del año venidero de 1675, pudiéndoseles compeler, si no cumplieran dicha condición, por todo rigor de derecho, y a concertarse la Hermandad con otros maestros que la acabasen por cuenta de los artistas contratantes. A su vez, los citados Ochoa e Ibarburu, como mayordomos, obligaban los bienes y rentas de la dicha capilla al pago de los 8.000 ducados y de la «joya.» Fecha en Sevilla en 14 días del mes de Agosto de 1674. Siguen las firmas de los artistas, de los escribanos testigos y del que autoriza, Pedro de Galves (2).

Hermosa es esta obra escultórica también, en la cual, con figuras de tamaño natural, unas exentas y otras en alto y bajorrelieve, representó Pedro Roldán el asunto de *La Piedad;* esto es, la Virgen con el cadáver de Cristo en sus brazos, recién bajado de la cruz, como lo indican las figuras que se ven en último término, ocupadas en recoger los lienzos que, para facilitar el descenso, aún pendían del Santo Madero. Acompañan al grupo principal de la Virgen y del Señor, San Juan, la Magdalena ungiendo los pies de Cristo, los Santos Varones y las Marías. En el basamento hállase esculpida la *Entrada de Jesús*

(1) Esto es, el altorrelieve donde está esculpido el asunto principal.
(2) Of. 19.—Lib. II, fol. 392.—(*Arch. de Protocolos*).

en Jerusalén. Varios ángeles mancebos y niños completan el adorno del retablo, el cual es bastante más sencillo en sus formas arquitectónicas y en sus ornatos que el de la Caridad. Actualmente puede verlo el curioso en la capilla del Sagrario de nuestra Catedral, donde fué colocado en 1840 a causa del derribo del templo de San Francisco.

Del año de 1674 data la preciosa portada que hizo Valdés con lápiz, pluma, sepia y algunos toques rojos, del libro Inventario de muebles y alhajas de aquella benéfica casa. El título del volumen hállase en el interior de una elegante cartela, cuya forma general es la de un corazón, aludiendo al que la Hermandad emplea en su escudo, y su texto es el siguiente:

LIBRO GENERAL
DE YNVENTA-
RIOS; DE ESTA HER-
MÃDAD DE LA
S.TA CHARIDAD DE
NRO SEÑOR JESV
CHRISTO.
Año de
1674.

En la parte inferior, a la derecha, se ve la figura de la Esperanza; al opuesto lado la de la Fe, y en la superior la Caridad, sentada con grupos de ángeles niños. Todo está hecho con la soltura y gracia propias del maestro. No deja de ser curiosa la nota autógrafa de Ceán Bermúdez, que, escrita en una cuartilla suelta, acompaña al libro y dice así: «La portada de este libro es de mano de D. Juan de Valdes Leal. En lo que no hai duda alguna y lo asegura con la misma certeza que si lo viera Juan Agustin Cean Bermudez.» De los dibujos que conocemos del genial artista no hemos visto ninguno del mérito de éste.

Dice Ceán, apoyándose en el dicho de Palomino, que, a fines del año de 1674, estuvo Valdés en Madrid; y tratando de este particular el erudito pintor, se expresa en los siguientes términos: «Estuvo en la

Corte para ver las célebres pinturas que hay en ella y especialmente en los Palacios Reales y El Escorial lo que admiró mucho. No se sabe que hiciese cosa de Pintura sólo sí me dijo Claudio Cœllo que había ido a la Academia y que dibujaba dos o tres páginas cada noche, galanteria que muchos la han ejecutado por bizarrear.»

La verdadera causa de este viaje sería, tal vez, la de arreglar el asunto referente a las casas que su madre D.ª Antonia de Valdés poseía por vidas en esta ciudad, al sitio denominado Cruz de la Parra, que cinco años más tarde, en 1679, preocupaba a nuestro biografiado, según veremos por un documento que transcribimos en el capítulo siguiente.

De todas suertes convienen los biógrafos de Valdés en que debió de ser breve su ausencia de Sevilla, y así parecen confirmarlo los datos que poseemos. Si a fines de 1674 fué su viaje, y en 1676 otorgó dos cartas de pago, una en favor de la Compañía de Jesús por siete lienzos que ésta le encargara, y la otra para satisfacción del capitán Juan de la Bárcena por otros siete y tres sobrepuertas, que hacen un total de diez y siete asuntos, los diez y seis de ellos de grandes dimensiones, ¿qué menos tiempo que el de un año para cumplir ambos encargos?

Atribuimos la ejecución de los cuadros de la vida de San Ignacio que posee el Museo de Sevilla, que son los primeros a que nos hemos referido, a la fecha citada de 1674 al 76, los cuales, por su número, forzosamente debieron ocupar al artista unos cuantos meses. Un documento conocemos que confirma esta opinión, y es la carta de pago otorgada por Valdés en favor de un «Luis Antonio Navarro maestro estofador y dorador y pintor de imagineria por cuya mano—dice el texto—corrió *el último* ajuste (prueba evidente que hubo otros anteriores) de los dos lienzos *que yo hice,* para el claustro de la Compañía de Jesus de esta ciudad en cuatro molduras y las demas piezas que les pertenecen acabados en toda perfeccion de 276 r.^es de vellon que son por resto y cumplimiento y entero pago a toda la cantidad que importó la dicha obra» (1). Mucho interés atribuimos al documento extractado; primero, porque acredita el lugar para que se destinaron los cuadros, en cuyo examen vamos a ocuparnos; y segundo, porque vemos intervenir en el asunto al pintor desconocido Luis Antonio Navarro, cuya circunstancia tendremos ocasión de recordar más adelante.

(1) Of. 4.—Lib. 1.º de 1676.—Fol. 87.—Tomada esta nota a vuela pluma, y con el propósito de copiar la escritura íntegra, no calculamos que llegara día en que, cerrado el Archivo de Protocolos a toda investigación histórica, quedase reservado solamente para las copias de documentos que adeudan derechos por Arancel. Al citar la escritura lo hacemos por si alguna vez otros escritores, alcanzando mejores tiempos, pueden aprovechar nuestras citas.

D. Félix González de León (1), al hablar de la Casa profesa de la Compañía, dice: «Cuando la expulsión de los Jesuitas tenia por los corredores el primer patio muy buenos cuadros de pasajes de la vida de San Ignacio»; y Amador de los Ríos (2), historiando las consecuencias de la expulsión de aquéllos, se expresa en estos términos: «Recogiéronse los excelentes cuadros que existían en el claustro, debidos a los eminentes profesores Pablo de Céspedes, Francisco de Herrera, Alonso Cano, *Juan de Valdés* y otros, y lleváronse, de orden del Rey, a uno de los salones del Alcázar....»

Más conciso aún el viajero Ponz (3), consigna solamente que «Algunas pinturas del Refectorio y Claustro se trasladaron para servir en el Estudio de las Artes de Sevilla,» refiriéndose a la Academia de las tres nobles Artes, instalada en el Alcázar mediante la protección del cultísimo D. Francisco de Bruna.

En vista de los antecedentes expuestos, no cabe duda de que los cuadros de que tratamos son los que pintara Valdés para la Casa profesa de la Compañía, y, seguramente, investigando las escrituras del oficio 4.º existentes en el Archivo de Protocolos, otorgadas en los años 1674 al 76, ha de hallarse el contrato celebrado entre los jesuítas y Valdés, así como las demás cartas de pago que dió éste en favor de aquéllos, de las cuales sólo conocemos el extracto que de una dejamos consignado.

La colección de asuntos de la vida del insigne fundador de la Compañía compónenla siete lienzos, casi de las mismas dimensiones, pues hay entre ellos pocos centímetros de diferencia, que representan los siguientes pasajes: *San Ignacio herido en el castillo de Pamplona.*—Está el santo acostado en un lecho con cortinaje rojo, en actitud de leer en un libro puesto sobre un atril. Aparécesele San Pedro apóstol y, ante su vista, el espíritu infernal huye de la estancia en forma diabólica, rompiendo, al salir, los vidrios de una ventana. Al pie de la cama hay varias piezas de arnés que indican la condición militar del enfermo. Las figuras son menores que el natural. (2.15 m. × 1.59 m.)

San Ignacio ante la Virgen de Monserrat.—Aparécesele Nuestra Señora en trono de nubes, y el Santo, despojándose de los atributos de la milicia, los pone a sus pies. Fondo de gloria con ángeles niños, y a la izquierda un gran edificio con figuritas alusivas a un pasaje de la vida del santo. (2.17 m. × 1.60 m.)

(1) *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios sevillanos.* - Sevilla.—Hidalgo, 1844.—Pág. 325, tomo 1.º

(2) *Sevilla Pintoresca.*—Pág. 231.

(3) Carta 3.ª—Pág. 87.

San Ignacio en la cueva de Manresa.—Con una rodilla en tierra y la otra ligeramente levantada, adora, extático, un crucifijo; al pie una calavera, en la que hay apoyado un libro abierto, y junto unas disciplinas. En el fondo, a la derecha, con figuras pequeñas, el Señor y la Virgen, en trono de nubes con gloria angélica, descienden para prestar al santo divina inspiración, que, de hinojos ante una peña, hállase en actitud de escribir las Constituciones de la Compañía. Fondo de paisaje. Figura de tamaño natural. (2.13 m. × 1.42 m.)

San Ignacio exorcizando a un endemoniado.—En el centro del cuadro está el Santo de pie implorando el favor del cielo para su milagrosa acción. A sus pies, en actitud violenta, rígidos los miembros, la boca abierta y el rostro descompuesto por intenso dolor, pugna el endemoniado por desasirse de dos hombres que lo sujetan, mientras que un grupo de tres varones y una mujer miran, asombrados, elevarse en el espacio una figurilla monstruosa, emblema del espíritu infernal, que va a unirse con otras de raras serpientes y de demonios que se ven en el ángulo superior izquierdo. En el inferior de la derecha vese al santo hablando con un caballero (figuras pequeñas), sobre gradería de dos escalones, con otros pormenores que no pueden apreciarse exactamente por el mal estado del cuadro. Figuras algo menores que el natural. (2.21 m. × 1.64 m.)

San Ignacio recibiendo del Papa la bula de fundación de la Compañía de Jesús.—A la izquierda, sentado en un trono y revestido de pontifical, hállase Paulo II entregando la bula *Regimini militantes eclesiæ* al santo, que está arrodillado a sus pies, y seguido de cuatro miembros de la Compañía en igual actitud. A la derecha, junto al solio, hállase un cardenal sentado en un escaño. Fondo de rico interior arquitectónico. Figuras también algo menores que el natural. (2.20 m. × 1.53 m.)

Visión de San Ignacio.—Cristo con la cruz a cuestas aparécese al Santo y le ofrece ampararle en las gestiones que iba a practicar en Roma. A la izquierda (figuras muy pequeñas) se ve a aquél huyendo de un jinete que le persigue. Fondo indeterminado. Figuras de tamaño natural. (2.17 m. × 1.50 m.) (1).

San Ignacio y San Francisco de Borja.—Ambos de hinojos a uno y a otro lados de un globo, emblema del mundo, sostienen en sus manos el monograma I. H. S. *(Iesus hominum salvator)*, cuyas letras figuran ser del mismo fuego que sobre ellas arde. Encima de la H se ve

(1) Tuvimos la satisfacción de hallar estos dos últimos lienzos en una detenida requisa que hicimos en los almacenes de este Museo hace pocos años.

al Niño Jesús de pie con la cruz y la Sagrada Hostia en sus manos. A su derecha, la Virgen, postrada, adora a su Divino Hijo, y sobre ambas figuras parecen descender el Padre Eterno y el Espíritu Santo. Serafines y ángeles niños, entre nubes y resplandores, tienen algunos atributos de la Pasión. Figuras de tamaño natural las de los dos santos y menores las restantes. (2,18 m. × 1,60 m.)

Respecto a los cuadros que acabamos de mencionar, diremos que llaman a primera vista la atención las desigualdades que en ellos se advierten en cuanto al colorido de unos comparado con el de otros; en los de *San Ignacio, herido, Aparición de San Pedro ahuyentando al diablo* y la *Visión de Monserrat,* dominan los tonos rojos; en los demás, obscuros tan intensos, que los hacen pesados, excepción hecha del que representa *La Aparición del Señor ofreciendo al Santo su auxilio en Roma,* en el cual la imagen de Jesucristo puede afirmarse que es la más hermosa entre todas las que aparecen en la colección por su dibujo, la ligereza de paños y la expresión, cualidades que contrastan poderosamente con las demás figuras contenidas en los otros lienzos. La inspiración de Valdés al ejecutarla llegó, en este caso, a lo sublime, y no es ciertamente explicable que el mismo artista capaz de concebir e interpretar la admirable imagen de Cristo fuera el mismo que pintara la pesada figura del San Ignacio arrodillado ante Nuestro Señor, que es la otra que aparece en el lienzo, exenta de nobleza, como casi todas las que vemos en los demás lienzos de la colección, las cuales, en prueba de imparcialidad, nos atrevemos a calificar de vulgares. ¿Le ayudaría a salir del compromiso contraído con la Compañía de Jesús aquel mismo Antonio Navarro, «por cuya mano corrió el último ajuste por lo menos de dos de los cuadros que hizo el maestro para el claustro de la Casa profesa?» ¿No parece confirmarlo así la intervención de este artista? El hecho no hubiera sido raro, pues lo mismo en nuestra patria, como fuera de ella, vemos frecuentemente a los grandes maestros valerse de auxiliares, con cuya cooperación podían satisfacer sus compromisos contraídos, que de otro modo no les habría sido fácil realizar, atendido el excesivo número de aquéllos.

Las vicisitudes porque han pasado estos lienzos desde que fueron ocupadas las temporalidades de los jesuítas hasta la fecha, han sido muchas y penosas; así no es extraño que todos se encuentren en muy mal estado de conservación, con groseros repintes y emplastecidos, que producen pésimo efecto, al punto que, cuando se examinan algunos, llegue a extraviarse la opinión, despertando dudas entre los críticos.

Además de estos cuadros debieron formar parte de la colección

de asuntos de la vida de San Ignacio, de que tratamos, algunos más que se hallan citados en el Inventario de las pinturas que, por encargo de José Napoleón, fueron depositados en el Alcázar, sin duda con el propósito de enviarlos a Francia, como son los siguientes:

«Otro (cuadro) de 2 y ½ (varas) de alto y 3 y ¼ de ancho; un pasaje de la vida de San Ignacio.

Otro íd.

Otro íd., que representa a dicho santo con un libro en la mano (1).

Otro de igual tamaño, 2 varas y ½ de alto por 2 de ancho.

Otro de igual tamaño, con Cristo en figura de peregrino.

Otro de igual tamaño, San Ignacio y San Francisco de Borja (2).

Un cuadro de 2 y ½ varas de alto y 2 y ½ de ancho; San Ignacio visitando a un preso (3).

Un cuadro de 2 y ¼ de alto y 2 y ¼ de ancho; San Ignacio (4).

Tres cuadros de 2 y ¼ de alto y 2 de ancho; pasajes de la vida de San Ignacio» (5).

Firmes en nuestro propósito de no clasificar cronológicamente las obras del insigne pintor sin contar, por lo menos, con el fundamento de razonables y discretas conjeturas, a falta de fehaciente documento, vamos a incluir en este lugar la noticia de un hermoso cuadro que no ha mucho ha tenido la suerte de adquirir en Córdoba el señor don José Pintado, por estimar que contiene en sí prueba suficiente de que hubo de producirlo el artista poco tiempo antes o después de los que ejecutó para la Compañía de Jesús, por los años de 1674-1676 (6).

Representa el hermoso lienzo una Piedad; esto es, el momento en que los Santos Varones acaban de bajar el cadáver de Cristo de la cruz, el cual es depositado, entre San Juan Evangelista y la Magdalena, sobre la falda de su Santísima Madre. A la izquierda del espectador aún permanece subido en una de las escaleras que, apoyadas en el Sagrado Madero, han servido para el Descendimiento, la figura de un hombre joven, el cual ayuda al acto sujetando uno de los extremos del sudario con su mano izquierda, como asimismo lo hace San Juan con su mano derecha, asiendo fuertemente del lienzo, mientras que con su diestra sostiene el brazo derecho del Señor levantado, apenas

(1) Página 62 del Inventario publicado por el Sr. Gómez Imaz.
(2) Id. 67 íd. íd. íd.
(3) Id. 87 íd. íd. Id.
(4) Id. 88 íd. íd. íd.
(5) Id. 91 íd. íd. íd.
(6) En el sumario de este capítulo cometióse el error de atribuir la propiedad de este cuadro a un Sr. Palomino.

tocándolo, en señal de respetuosa veneración. Contempla la Virgen, con expresión de supremo dolor y de ternura, el flácido cadáver de su Santísimo Hijo, cuya cabeza descansa pesadamente sobre el hombro derecho de Nuestra Señora, la cual, a su vez, sostiene, apenas tocándolo con su mano izquierda, el brazo de este mismo lado de Jesús, pesadamente caído por la falta de vida. En el ángulo inferior de la derecha vese a la Magdalena sosteniendo en sus brazos amorosamente las piernas del Señor, y detrás del grupo principal, en segundo término, hállanse los Santos Varones, uno de los cuales sostiene una bandeja con la corona de espinas y los clavos.

Hermosa es la figura de Cristo; el rostro, de admirable expresión, revela los tremendos sufrimientos que precedieron a su muerte, y en ella el artista demostró su talento y su profunda piedad religiosa, así como su sentimiento del color y su maestría en la ejecución.

El fondo general del cuadro es tenebroso, y la luz que ilumina la cruenta escena, que baja del extremo superior de la izquierda al inferior de la derecha, hace resaltar brillantemente las figuras principales de San Juan, el Señor, la cabeza de la Virgen y el medio cuerpo de la Magdalena, de tamaño casi natural.

Mide el lienzo 2'07 m. × 1'44 y se encuentra en perfecto estado de conservación.

¿De qué período de la vida de Valdés data este cuadro? En nuestro concepto, como antes dijimos, debió haber sido pintado durante el corto tiempo que permaneció en Córdoba, *por el año de 1672*, según frase de Palomino, fundándonos para estimarlo así en las siguientes consideraciones: Conocido el dato de que los cuadros que hizo por encargo y para la Casa de la Compañía de Jesús en esta ciudad, fueron pintados en 1674-1676, y sin olvidar esta fecha y la en que asigna Palomino que estuvo en Córdoba, comparemos las figuras de Jesús Nazareno representado en el lienzo de la *Visión de San Ignacio en las calles de Roma* y la del San Juan Evangelista que vemos en el cuadro de la *Piedad* en que nos ocupamos. Aparte de las diferencias de las cabezas, ¿caben mayores semejanzas entre la disposición de los paños de las túnicas, actitudes y movimiento de los cuerpos y colocación de los pies? Tan claras y manifiestas son, que sin el menor esfuerzo las apreciamos. Ahora bien, ¿no es lógico conjeturar que el maestro, cuando pintó uno de ambos lienzos, tuvo presente tal detalle, y que este hecho prueba que no debió transcurrir mucho tiempo en la ejecución de los dos?

No concreta Palomino la fecha de la estancia en Córdoba de Valdés; dice sólo que fué *por* el año de 1672, y de todos modos, año

más o menos, coincide esta fecha con la en que consta que pintó los cuadros para la Compañía de Jesús. Podemos, pues, sin que se nos tache de ligeros, consignar que el bello lienzo de la *Piedad* debió ser pintado en Córdoba hacia 1672.

De un interesante contrato que celebró el artista este año de 1676 vamos a extractar algunos párrafos, que dan a conocer obras suyas cuyo paradero, hasta ahora, se desconoce:

«Sepan quantos esta carta vieren como Yo Juan de baldes maestro pintor vecino desta ciudad de seuilla en la collacion de san Andres otorgo y conozco que doy carta de pago a don Juan Josephe de la barcena vecino desta dicha ciudad de setecientos y sesenta y dos pesos de plata de a oho reales cada vno en oro que son por los mismos en que yo me combine y ajuste con el capitán Juan de la Barcena su padre difunto vecino que fue desta dicha ciudad me diese por hacer a toda costa vnas pinturas que se componen de la Istoria de San Juan en siete lienços grandes y tres sobrepuertas con sus molduras doradas y por auer yo cumplido con el dicho ajuste y entregado las dichas pinturas y acauadas en toda perfecion se me an dado y pagado los dichos setecientos y sesenta y dos pesos de plata en oro los quales he rreceuido los quatrocientos y sesenta y dos pesos dellos por mano del dicho don juan josephe de la barcena y los trecientos pesos restantes que me pago en su vida el dicho capitan juan de la barcena su padre de los quales dichos setecientos y sesenta y dos pesos de plata en oro en la dicha forma de pago me doy dellos por contento.... (Siguen las firmezas del derecho.) Fecha la carta en seuilla en ocho dias del mes de mayo de mill y seiscientos y setenta y seis años» (1).

No hay duda que la obra a que en el documento extractado se hace referencia debió ser de las más importantes ejecutadas por Valdés, la cual tal vez fuese aplicable al decorado de un gran salón, pues el pormenor de las pinturas que se destinaban a las sobrepuertas así parece indicarlo. De otra parte, el considerable costo, el número y las grandes dimensiones de los lienzos, demuestran que con ellos se propuso el Capitán de la Bárcena quizás sustituir algunas viejas tapicerías, o bien procurar el adorno de su morada por medio menos dispendioso, como tenían que serlo las pinturas, en vez de emplear *paños* flamencos. Pero, sea de esto lo que quiera, ocúrrese preguntar: Tratándose de siete cuadros grandes, y además los de las sobrepuertas, que todos componían una historia, ¿cómo han desaparecido, y hasta borrádose, las huellas de su paradero? Posible es que se hallen

(1) Of. 4, lib. I de dicho año, fol. 786.—*(Arch. de Protocolos.)*

diseminados por los museos y colecciones, atribuídos ¡quién sabe a qué autor o autores!

Terminadas, en este año de 1676, las obras de dorado y estofado del retablo de la Capilla de los vizcaínos, otorgó Valdés carta de pago en favor de Juan de Ochoa y de D. Lorenzo de Ibarburu, mayordomos de la hermandad de aquel título, por 10.000 ducados de monedas de vellón: los 8.000 por el dorado y estofado del retablo; 500 que se le habían de dar, una vez terminada la obra, «por vía y nombre de joya;» y los 15.000 restantes por el dorado del primer arco y adorno de las paredes de la capilla. Este documento lleva la fecha de 11 de Julio del citado año de 1676 (1).

Un año próximamente transcurre sin que tengamos la menor noticia de lo que en ese período hiciera nuestro biografiado hasta el 4 de Junio de 1677, en cuyo día dió carta de pago a D.ª María Conde, viuda de D. Juan Manuel de Ortega, «como tenedora de bienes que la susodicha es y quedó del dicho su marido por 1506 reales de moneda de vellon que son los 1006 reales de ellos por los mesmos que el dicho D. Juan Manuel me quedo deuiendo hasta el dia de su muerte de diferentes obras de pintura y dorado que le hice y los 500 reales restantes son por los mesmos que yo auia dejado en su poder por quenta de pago de unas casas que tengo de por uida en la collacion de Sⁿ Andrés y los dexo en su poder como mayordomo que el dicho D. Juan era de la Mesa Capitular de los Señores Dean y Cabildo de la dicha santa iglesia como todo ello aparece por los libros de Dn Juan Manuel» (2).

En 13 de Julio de 1677 otorgó otra carta de pago en favor de la misma D.ª María Conde, viuda del citado D. Juan Manuel de Ortega, de 1271 reales «de resto y a cumplimiento—y entero—pago de todas las cuentas que hise.... asi de obra que le hise como de dinero que dexé en su poder en ocasion que se hizo la fiesta de San fernando rey de España las quales dichas cuentas he ajustado y fué alcanzada la dicha casa mortuoria en los dichos 1271 reales los quales me ha satisfecho y pagado» etc. (3)

De sentir es que los términos tan concisos en que se hallan redactados ambos documentos nos priven de saber qué obras fueron estas que hizo nuestro biografiado para el dicho D. Juan Manuel de Ortega.

(1) Of. 19, lib. 2.°, fol. 1053.—*(Arch. de Protocolos.)*
(2) Of. 19, lib. 2.° de dicho año, fol. 291.—*(Arch. de Protocolos.)*
(3) Of. 19, lib. 2.° de dicho año, fol. 824.—*(Arch. de Protocolos.)*

VII

1678-1684

Obras ejecutadas por Valdés en el convento de las Mercedarias de San José, de esta ciudad.—El platero Pedro de Silva, padrastro de Valdés.—Sus casas en la Cruz de la Parra.—Venta que hizo el artista de una esclava.—El Monumento para la Iglesia Mayor de Arcos de la Frontera.—Comienza Valdés las obras en el monasterio de San Clemente.—Su cuadro de «La entrada triunfal de San Fernando en Sevilla».—Dibujo para la urna sepulcral del Santo Rey.—Su hija María de la Concepción profesa en aquel Monasterio.—Cartas de pago en favor del mismo.—Casamiento de su hijo Lucas.—La Concepción de la Casa Ducal de Osuna.—El Hospital de Venerables Sacerdotes.—Obras que en él tuvo a su cargo.

De una nota que tomamos a vuela pluma en el Archivo general de Protocolos, con ánimo de haber copiado íntegro el documento, y que no hemos podido realizar por la clausura de dicho Archivo, sabemos que en 14 de Mayo de 1678 otorgó nuestro biografiado una escritura ante Juan Muñoz Naranjo, en la cual consta que tomó a tributo casas en la calle del Amor de Dios, pertenecientes a la capellanía de D.ª Jerónima Campoverde (1). Quede, pues, incompleta la noticia, que, acaso, si hubiésemos podido ampliarla, nos revelase algún pormenor interesante de la vida del artista, y pasemos a dar cuenta de otra obra de dorado y estofado, de la cual dió carta de pago en este mismo año, cuyo texto es el siguiente:

«Sepan quantos esta carta vieren como yo Juan de Baldes Maestro pintor y dorador y estofador uecino desta Ciudad de Seuilla en la

(1) Of. 4, lib. I de dicho año, fol. 809.—*(Arch. de Protocolos.)*

collacion de Sr San Andres otorgo y conozco que e recibido de Gregorio Mendes de Arma y de Juan de Alja vecinos desta dicha ciudad como albaceas y herederos que son y quedaron del Contador Francisco Saenz de Almansa difunto que Dios aya vecino que fue desta dicha ciudad setecientos y veinte pesos de a ocho reales de plata en doblones de oro que son por lo menos en que concertaron comigo el dorado y estofado del Retablo de nuestra Señora de la Soledad y siete dolores çita en el convento de monjas de Sr S. Joseph de mercenarias descalzas desta dicha ciudad que el dicho contador Francisco Saenz de Almansa les dejo comunicado a los dichos Gregorio Mendes de Armas y Juan de Alça se colocase en el dicho convento y asimismo e recibido de los susodichos mil y setecientos y ochenta y cinco pesos y quatro reales y medio en reales de a ocho y de a quatro que son por la misma cantidad en que se concerto conmigo el dorado y estofado del Retablo del altar mayor del dicho convento yncluso el monumento que asimesmo se doro y se hizo nuevo en el dicho convento que tambien les dejo comunicado el dicho contador Francisco Saenz de Almança y por haber yo hecho las dichas obras los dichos Gregorio Mendez de Armas y Juan de Alça como tales albaceas y herederos me satisfacen y pagan las dichas cantidades.... (Siguen las fórmulas del derecho.) Fecha en Sevilla en ocho dias del mes de agosto de mil y seiscientos y setenta y ocho años» (1).

Expulsadas de este convento las religiosas por los revolucionarios de 1868, padeció la iglesia considerables daños. Sus retablos fueron destrozados, al punto que, al volver a ocuparlo las religiosas, viéronse obligadas a hacer nuevo el mayor, que carece en absoluto de importancia artística, y con los fragmentos de los antiguos se arreglaron los dos colaterales situados a la cabecera de la nave. Tal procedencia creemos que tienen los seis bellos y pequeños medallones con asuntos de la Pasión, ejecutados en alto y bajorrelieve primorosamente dorados y estofados que adornan el altar de Nuestra Señora de la Soledad, situado a la cabecera del lado de la Epístola. En su zócalo consérvase una tabla con el Enterramiento de Cristo, seguramente de Juan de Valdés, que creemos data de este tiempo; pues parece verosímil que, al encargarle los albaceas y herederos del Contador Almansa la obra del dorado y estofado del retablo, le hubiesen dejado libertad para decorar la parte del mencionado zócalo con la pintura a que nos referimos. En el centro de la tabla vese a los Santos Varones que suspenden la sábana con el cadáver de Cristo, cada uno por un extremo,

(1) Of. 19, lib. II de dicho año, fol. 1.123.—*(Arch. de Protocolos.)*

para depositarlo en el sepulcro, en tanto que San Juan besa la mano del Señor, y la Virgen, de rodillas, colocada a la derecha en actitud suplicante, manifiesta su profundo dolor. En el fondo, muy obscuro, vense difícilmente las Marías y otras figuras, y a la izquierda el Calvario, donde aún permanecen crucificados los dos Ladrones. Este bello cuadro está pintado tan ligeramente, que puede decirse abocetado; pero es de un colorido tan simpático, y de una ejecución tan magistral, que cautiva, revelando, sin género alguno de duda, su paternidad artística. Mide 0'38 m. × 1'36 m.

Nos faltan noticias de obras de Valdés referentes al año de 1679, pero sí poseemos algunos datos de carácter familiar e íntimo, que, tratándose de una figura tan saliente como la de nuestro biografiado, estimamos que no son para desdeñados.

Años hace que, examinando unos manuscritos del curioso papelista sevillano, que conocimos y tratamos, D. Antonio Gómez Aceves, nos llamó no poco la atención una nota en que leímos: «Pedro de Silva, platero, marido de D.ª Antonia de Valdés, padres de Juan de Valdés Leal.» No era cosa nueva para nosotros, sino frecuente, el hecho de ver que un hijo llevase apellido distinto del de su padre (con el mismo Valdés, precisamente, así ocurre), y durante algún tiempo estuvimos en la creencia de que al platero Silva debió el sér. Pero cuando investigamos en el Archivo de Protocolos, bien pronto vinieron a nuestras manos documentos que aclararon nuestras dudas. Valdés quedó huérfano de su padre, el portugués Fernando de Nisa, pocos meses después de haber contraído matrimonio, puesto que en la partida de casamiento del artista, que lleva la fecha del 14 de Julio de 1647, se nombra a aquel como vivo, y en la carta dotal, otorgada a 28 de Enero de 1648, le llaman ya difunto.

Ignoramos la fecha en que contrajo su madre segundas nupcias con Pedro de Silva, del cual dejamos hecha mención en el capítulo IV de este libro, refiriéndonos a un contrato de arrendamiento de las casas que poseía en la Cruz de la Parra, otorgado en 29 de Junio de 1645, fecha en la cual vivía Fernando de Nisa; fallecido éste, doña Antonia de Valdés hubo de tomarlo por marido, y, sin duda por el afectuoso trato que de él recibiera nuestro biografiado, no tuvo reparo en llamarle padre en un documento público, cuyo texto es el siguiente:

«El Dr D. Matias Gregorio de los Reyes Balenzuela Racionero de la Santa Iglesia de esta ciudad de Seuilla Juez y Vicario general en ella y su arzobispado Hago saber a Diego Pablo de Arana Administrador de los bienes del concurso de acredores del convento de monjas de santa

Maria la Real de esta ciudad que ante mi se presento la peticion del tenor siguiente———

Peticion Juan de baldes leal Maestro Pintor vezino desta ziudad en la mejor forma que aia lugar en Derecho Paresco ante vmd y digo que pedro de silva maestro platero *mi padre* tubo vnas cassas en Arrendamiento de vidas que la propiedad es del conbento de Monjas de Santa Maria la Real de esta ziudad y estan en ella al sitio que dizen la Cruz de la Parra Por traspasso que de ellas le hizo Doña Jacinta de Rosales y Castañeda a quien se arrendaron por dos bidas suzesibas con cargo de pagar 5000 maravedises de rrenta en cada vn año y tenerlas labradas y inhiestas y rreparadas como pareze de la escriptura del dicho traspaso que en nombre y en virtud de poder de la dicha Jacinta otorgo D. Manuel Perez de Solarte ante thomas carrasco escribano publico de esta ciudad en 20 de diciembre del año de 1664 y el dicho Pedro de silba nombro en la segunda vida de las dichas casas a doña antonia de Baldes mi madre=Y es assi que por parte de D. francisco Perez de quesada administrador que fue de los bienes y concurso el dicho conbento (sic) se hizieron autos contra la dicha mi madre ante el señor alcalde don joseph de luna y andres pacheco escribano de probincia sobre la cobrança de la rrenta la qual a su pedimento esta enbargada en Bartolome de escobar que bibe las dichas cassas las quales en birtud de mandamiento de dicho señor alcalde visitaron los alarifes y declararon ser necesario açer diferentes obras y rreparos por su abitaçion y concerbaçion y los tasaron en 3000 Reales y por memoria se ha notificado a la dicha Dª Antonia Aga los dichos Reparos=Y rrespecto de que el nombramiento que el dicho mi padre le hizo no se sabe ante quien paso aunque se an echo muchas dilixencias y que se alla muy sin medios para Azer dichas obras Pues yo la tengo en mi casa y sustento de mis bienes ya que para justificar el poseer dichas casas en caso de que sea biba la dicha doña jacinta que hizo el dicho traspaso es necesario buscar en Madrid (1) donde mi madre tiene poco conocimiento de que resulta tambien el que faltando este instrumento y no queriendo Azer nueba obligacion el dicho conbento este concurso no podra prozeder contra lo susodicho asi para cobrar la rrenta como ni para que aga dichos rreparos todavia por aber las dichas casas sido del dicho mi padre me allano a que siendo vmd serbido de dar lizencia a que nuebamente se me arrienden por tres bidas suzesibas y en la misma rrenta que oy se

(1) En el capítulo anterior, al tratar del viaje de Valdés a Madrid, dejamos consignada la duda de si el motivo principal que le movió a trasladarse a la Corte sería para arreglar este asunto, que ya, desde entonces (1674), comenzara a inquietar al artista.

paga me obligare con fiadores a pagarla y tambien a que dentro del plazo que vmd señalare are en dichas casas los rreparos contenidos en la bisita de Alarifes y gastare en ellas los dichos 3000 Reales y despues las tendre y sustentare ynhiestas y rreparadas lo qual si fuere necesario consentirá y tendrá por bien la dicha mi madre por tanto a vmd pido y suplico que abida por cierta y berdadera la rrelacion de este escripto pues resulta en utilidad conosida y ebidente del dicho conbento y sus acreedores se sirba de conceder y despachar al administrador del dicho concurso mandamiento y licencia en forma para que me aga arrendamiento de dichas casas por las dichas tres bidas y con las dichas obligaciones pido justizia y juro &ª=*Juan de valdes.*=»

Dióse traslado de esta petición a los administradores y acreedores del concurso; pidióse nueva visita, que verificaron aquéllos y el maestro mayor de Fábricas, Francisco Moreno, en 12 de Marzo de 1679, de cuya diligencia resulta que la casa tenía de fachada seis varas y media y siete de alto, y en aquélla una ventana alta con su reja. La casa puerta estaba más honda que la calle, por la que penetraba el agua, y empedrada, con un portón y en éste su postigo. En el patio, un pozo con brocal de barro, corredores altos descubiertos, habitaciones altas y bajas, terrizas; tabiques, muros y puertas en mal estado. Valdés presentó un testimonio del pleito seguido por D. José Luna, Alcalde de la Real Audiencia, contra su madre D.ª Antonia, por los corridos de la renta vitalicia y por los reparos que necesitaban las casas, dándose traslado de ello al administrador y acreedores; y por no haber aquélla contestado fué acusada de rebeldía, y en tal virtud solicitó Valdés que se le diesen, dictándose auto por el cual se le concedieron por tiempo de dos vidas, obligándose a pagar 6.000 maravedís anuales, a hacer los reparos exigidos por los alarifes y presentando por fiadores a D. Pedro Reymundo Guillén, vecino de San Vicente, y a D. Francisco Isidro de Pineda, que moraba en la huerta llamada de *la Bartola,* en la Puerta de Córdoba. 29 de Abril de 1679 (1).

Sin duda Gómez Aceves debió conocer algún otro documento en el cual Valdés nombrara también *padre* a su padrastro Pedro de Silva, y cuando en instrumentos públicos no tuvo empacho en darle tan cariñoso título, parece demostrarse que poseyó la noble cualidad del agradecimiento, no muy común entre los hombres; sentimientos de dulce afecto que vimos confirmados en la escritura de cesión de bienes que el matrimonio Valdés hizo en favor de Pedro García de Morales, transcrito en el capítulo IV, página 83. No parece, pues, que se com-

(1) Of. 4, lib. III de dicho año, fol. 438.—*(Arch. de Protocolos.)*

padecen tales rasgos de carácter con la soberbia, envidia e iracundia que le suponen algunos de sus biógrafos. Que su carácter fuese impetuoso, altivo, agrio, defectos naturales los primeros, y nacido el último de las amarguras que le rodearon, es innegable; como lo es también la nobleza de su alma, reflejada en sus relaciones familiares con su suegro y con su padrastro.

Como ha podido verse, las llamadas *casas* de la Cruz de la Parra eran una pobre vivienda, cuya conservación no hubiera merecido la pena de defender el disfrute de la renta, si sus propietarios hubiesen sido gentes acomodadas o que hubieran vivido con holgura; el empeño, pues, demostrado por el artista por continuar en su posesión, confirma una vez más la pobreza en que vivió.

Acaso, para atender a las obligaciones contraídas de reparar las casas mencionadas, tuvo que acudir a la venta de una esclava, otorgando para ello su escritura correspondiente. Consta de dicho documento que era vecino a San Andrés, «en la calle que del Hospital del Amor de Dios ba a las casas de Juan Gutierrez Tello y que vendio a Gregorio de Alarcon Caballero una esclava portuguesa mulata llamada Polonia de 26 años casada con esclavo del Jurado Gregorio Rodriguez Prieto; que la había comprado el artista a D. Gaspar de Morales por escritura ante Juan Muñoz Naranjo hacia siete años poco mas o menos: que dicha esclava llevaba consigo una cría de una niña negra de dos meses llamada Luisa y que consistió el precio de la venta en 245 pesos de a 8 reales de plata. 19 de Octubre 1679» (1).

En los comienzos del siguiente año de 1680, «Juan de Valdes y Fernando de Barahona, *maestros escultores* vecinos de Sevilla», mancomunadamente concertaron con el licenciado D. Francisco Pascual de Cárdenas, presbítero, vecino de Arcos de la Frontera, Mayordomo de la iglesia de Santa María de dicha ciudad, hacer un Monumento conforme a los diseños presentados, que tendría de alto 16 varas, su planta cuadrada u ochavada y 28 de circunferencia. Constaría el primer cuerpo de ocho columnas y las figuras demostradas en la planta; las cabezas, manos y pies, de pasta, y los cuerpos de madera y lienzo, y lo demás de pino de Flandes, obligándose a dorar las partes siguientes: las columnas, de oro y blanco bruñido, imitando a lo salomónico; y las molduras doradas; y los campos y tableros del cuerpo inmediato a la custodia serían de cogollos de oro; y en las demás partes que hubiese compartimientos, jaspeado de negro y blanco bruñido; y todas

(1) Of. 15, lib. I de dicho año, fol. 638.— *(Arch. de Protocolos.)*

las figuras que se verán en la planta, de blanco y flores de oro con las encarnaciones que le pertenecen. La hechura del Ecce Homo con sus coloridos diferentes. Sería de cuenta de los maestros el herraje, y todo habría de estar terminado para mediados de la Cuaresma próxima de 1681, fecha en que tendrían que asentarlo en dicha iglesia. Se ajustó esta obra en 35.000 reales de vellón, y como fianza hipotecó Valdés la casa en que vivía en la calle del Amor de Dios, la cual lindaba con otras que tenía de por vida, propias del Cabildo Eclesiástico (1).

En el interesante libro *Curiosidades y Antiguallas de Arcos de la Frontera,* su erudito autor, nuestro buen amigo D. Miguel Mancheño, da cuenta de esta obra y dice: «Se estrenó el monumento; alegaron sus artífices haberse engañado por la mucha costa que tuvo su formación y fábrica, acabada y perfeccionada, consiguiendo del Provisor, a quien se representaron, que se les abonasen 3.000 reales más.» Inserta a continuación los gastos causados en el embalaje, como hoy decimos; en los derechos de portazgos, jornales devengados por los maestros y peones que ayudaron a armarlo (en 1682), y a los oficiales que llevó consigo Valdés; por el alquiler de las cabalgaduras de éstos y por el costo que hicieron Valdés, Barahona, un hijo de éste y los dos referidos oficiales en los quince días que estuvieron en Arcos; añadiendo el autor que al siguiente año de 1683, como no se hallase persona que supiese armar el Monumento, fué a aquella ciudad Baltasar de Barahona, que sería el hijo del escultor Fernando, antes nombrado, y termina sus noticias el Sr. Mancheño manifestando sus dudas de si el Valdés coautor de esta obra sería el celebrado artista pintor o algún otro del mismo nombre, menos famoso, aunque nada despreciable, «pues su obra, que aún se conserva en Arcos, es hermosa y de buen gusto».

En vista del contrato original que dejamos extractado, no puede caber duda de que el coautor del Monumento de Arcos fué el insigne artista sevillano. En nuestra opinión, los Barahona, padre e hijo, tendrían a su cargo las partes de adornos tallados y las esculturas, y al pintor sevillano se le deberían la traza, la pintura, dorado y la encarnación de la estátuas.

Tenemos a la vista una fotografía del Monumento de que tratamos, debida a la buena amistad del mencionado Sr. Mancheño, y, a juzgar por ella, las partes en que Valdés pudo demostrar su pericia han desaparecido; así, los adornos de las columnas, que debían de ser de oro y blanco bruñidos, imitando a lo salomónico, no existen; ni

(1) Of. 19, lib. I, fol. 748.—*(Arch. de Protocolos.)*

los cogollos de oro de los tableros del cuerpo inmediato a la custodia, como tampoco las figuras de blanco y flores de oro «que se verán en la planta;» por lo tanto, de la obra de Valdés queda sólo la disposición arquitectónica, compuesta de tres cuerpos, que, en nuestra opinión, ha debido ser alterada en pormenores decorativos característicos, de los que Valdés no hubiera prescindido, dados su gusto y las corrientes de su época.

Por estos años (1679-80) hallábase nuestro biografiado al servicio de la comunidad de religiosas de San Clemente de esta ciudad, ocupado en obras importantes de decoración de su iglesia, acerca de las cuales poseemos varias escrituras, de las que iremos dando cuenta cronológicamente. Por desgracia, no está entre ellas la primera que hubo de celebrarse entre la comunidad y el artista, la cual, seguramente, existe en el cerrado Archivo de Protocolos, y en la que debieron concertarse la totalidad de las que el artista se obligaba a realizar en la importante suma de 7.000 ducados, según consta de la que estimamos primera carta de pago, su fecha a 18 de Diciembre de 1680, por 2.500 que había recibido a cuenta de los 7.000 en que se concertó el dorado y estofado del retablo mayor de dicha iglesia (1), por cuyo trabajo otorgó otra segunda carta de pago en 18 de Agosto de 1681, importante 11.058 reales, también por el mismo concepto (2).

Prueban estos datos que las obras hubieron de ser comenzadas, por lo menos, en 1679.

Hagamos aquí un ligero paréntesis para consignar otra noticia.

Un erudito escritor sevillano, D. José Joaquín Rodríguez de Quesada (3), al tratar de la construcción de la hermosa urna de plata en que yace el cuerpo de San Fernando, dice que en el año de 1681 el arzobispo D. Ambrosio Spínola encargó a Valdés que hiciese un diseño de la urna, que ignoramos si llegó a hacerlo, y si, hecho, se le aceptó; pues, según auto capitular eclesiástico de 15 de Febrero de 1683, tratóse en dicho día de las dos cédulas de S. M., dirigidas al Arzobispo, para que el Cabildo entregase 9.000 pesos que habían venido en los galeones para que se invirtiesen en la colocación del santo cuerpo del Rey, «y que asimismo—añade—le habían enviado el diseño hecho por D. Francisco de Herrera, aprobado por el Consejo, el cual le daba para que lo viese el Cabildo» (4).

El diseño remitido desde Madrid fué, por tanto, obra de Herrera

---

(1) Of. 1, lib. III, 1681, fol. 922.
(2) Id. id. id.
(3) Fundación de la Capilla Real.—(M. S. *Biblioteca Colombina*.)
(4) Libro de Actas Capitulares de dicho año.—*Arch. de la Catedral.*)

el Mozo, que gozaba en la corte de gran predicamento, por todo lo cual sospechamos que sería lo más probable fuese preferido en definitiva el proyecto del pintor de Cámara.

Los trabajos en que hubo de ocuparse nuestro biografiado para las religiosas de San Clemente hacíalos, en parte, por afecto a la casa, y también para con ellos costear la dote de su hija María de la Concepción, pues de otra manera, dada su pobreza, le habría sido más difícil poner a aquélla en estado de religión. Contaba Valdés en esta fecha cincuenta y nueve años; veíase viejo, abrumado por incesantes quehaceres, temeroso de que la miseria hiciera presa en sus hijos si los dejaba en el mundo faltos de algún apoyo. Casada ya Luísa Rafaela, próximo Lucas a contraer matrimonio, quedábanle aún por colocar a Eugenia, a María de la Concepción y a Antonia Ildefonsa; si, pues, la penúltima se sentía atraída a la vida monástica, había que facilitarle los medios de realizar sus aspiraciones. ¿Cómo? A costa de su trabajo, pues era el único medio que tenía a su alcance para satisfacer la exigencia de la dote.

La comunidad lo aceptó, y María de la Concepción tomó el hábito de novicia el 30 de Abril de 1681 ante D. Gregorio Bastán, manifestando en dicho acto que era hija legítima de Juan de Valdés y de D.ª Isabel Carrasquilla, que había nacido en esta ciudad y que contaba diez y seis años. Con fecha 4 de Mayo de 1682 la abadesa y monjas de San Clemente otorgaron carta de pago en favor del artista por 1.250 ducados, importe de la dote de D.ª María (1), «a la cual obligaronse a dar la profesion cuando la pidiese,» oferta que fué cumplida en 18 del mismo mes y año, en que tuvo lugar aquel solemne acto (2). Nótese que la cantidad importe de la dote fué la misma que las religiosas debieron entregarle por cuenta de obras que se había comprometido a ejecutar en la iglesia (3). Ambas escrituras llevan también la misma fecha de 4 de Mayo, viéndose claramente comprobada nuestra sospecha de lo que convinieron el artista y la comunidad para que D.ª María de la Concepción profesase en aquel monasterio.

De otras obras que se comprometió a hacer Valdés para el decorado del templo de San Clemente nos da cuenta la escritura que a continuación transcribimos:

«Sepase como yo Juan de Valdes pintor de imaxineria y dorador y estofador vecino desta ciudad de seuilla otorgo y conozco en fauor

(1) Of. 1, lib. 2 de dicho año, fol. 928.—(*Arch. de Protocolos.*)

(2) Libro de Profesiones del citado monasterio.—(*Su Arch.*)

(3) Tampoco nos ha sido posible copiar esta escritura.

de las Señoras Abadesa y monxas del conuento de san clemente el Real desta ciudad y digo que yo tome a mi cargo la obra de dorado y estofado del retablo de la capilla mayor del dicho conuento y la demas lauor que se menziona en la scritura que en esta razon paso ante el presente escriuano en 18 de Diciembre del año 1680 y aora por esta presente carta añido y tomo por mi cuenta azer a toda costa en la dicha yglesia lo siguiente——

Primeramente el pintar asta el alto de la colgadura. el proseguir asta los azulexos abriendo quatro tribunas con sus selosias y adornos competentes a la obra de que se ara dibuxo para su elesion afianzandole para su fortaleza con almas de yerro asi de aluañileria como de carpinteria y ensamblaxe y todo lo demas que se necesitare.

Ytt. e de renouar las quatro vedrieras y ponerle los vidrios que faltaren y abrir quatro clarauoias en la media naranxa y vna ventana por encima del texado para comunicar la luz a la capilla maior y retablo del dho conuento y la dicha ventana ha de tener su rexa de alambre y puertas de vedrieras todo dispuesto y prevenido contra el temporal y llubias para su duracion poniendole remate insignia de Sn Clemente (sic).

Y e de pintar lo que se descubre por las clarauoias de suerte que no se vean las vigas del techo. Tengo de abrir escalera por un confisionario asta encima del primer cuerpo donde esta la imaxen de ntra S^{ra} y en el tengo de formar trono para el Santisimo Sacramento en las festividades del año con todo lo que necesitare para su adorno de que are dibuxo para su elezion=Y desde este cuerpo a de subir otra escalera a donde esta el santo xpo para ponerle luzes quando se las quisieren poner—Tengo de abrir puerta en el tablero del Santo xpo—Tengo de estofar y pintar asta los azulexos con sus tribunas que es lo que se añade—Tengo de reparar de aluañileria todo lo quebrado y lastimado del arco toral con todo lo demas asta las columnas que forman el dho arco toral tarraxando de yeso prieto y enluziendo de yeso blanco toda la dha obra.

Ytt. tomo por mi quenta luzir de yeso blanco todo el cuerpo de la iglesia y el azer nueuos velos que cubran todo el altar y asimismo ponerles a los dhos velos varras de yerro y la xarcia que fuese menester para correrlos todo lo qual lo dare fecho y acauado en toda la perfesion para el dia del Sor San Clemente deste presente año.

Ytt que por rason de la ocupasion gasto y costa de todo lo susodho me a de dar y pagar el dho conuento dos mil docientos ducados de vellon del dinero de los dotes de las relixiosas que profesasen en el como fueren entrando los dhos dotes en el dho tiempo.

Ytt que si al dho plazo no diere fecho y acauado en toda perfezion y a satisfasion de dhas señoras lo que por esta scritura queda a mi cargo consiento que aunque sea por mas alto precio se puedan concertar con otras personas que agan lo suso dho y por lo que mas les costare y por la cantidad que para esta cuenta me hubiesen dado que les pagare en esta ciudad con las costas de la cobranza consiento se me pueda ejecutar con esta scritura y el juramento y declaracion de las dhas señoras o de quien su causa vbiere en que lo dejo y defiero.» Siguen las fórmulas del derecho, obligándose a su cumplimiento, por parte del convento, D.ª Juana Portocarrero y Neira, abadesa, y las demás religiosas cuyos nombres se enumeran. 4 de Mayo de 1682 (1).

A juzgar por los torpes rasgos de la firma y rúbrica que el artista estampó al pie del documento, no debía estar por entonces muy firme su pulso, pues, además de la incorrección de los trazos caligráficos, abrevió su nombre en esta forma, *Juº,* y escribió luego *de Vades.* Tales faltas, ¿serían consecuencia de un primer ataque de perlesía, que, repetido luego en 1690, le produjo la muerte, según dice Ceán?

En este año tuvo lugar el matrimonio de su hijo Lucas con doña Francisca de Rivas y Sandoval, a cuyo fin se instruyó el expediente necesario ante el juez eclesiástico D. Diego de Vida y Roldán, documentos que con gran empeño buscamos, por creer que en alguno de ellos podría hallarse la naturaleza del padre del contrayente. Dimos con él, no sin trabajo, pero nuestras esperanzas quedaron fallidas. Declaró el interesado que era hijo de Juan de Valdés Leal y de D.ª Isabel de Morales y Carrasquilla, natural de esta ciudad, soltero y sin impedimento ninguno para casarse. Presentó por testigos a su padre y a D. Luis Fernández de Fuenmayor; y la D.ª Francisca expuso que era hija de Francisco de Rivas (¿el escultor?) y de D.ª Laura de Truxillo (?) y Rojas, natural de esta ciudad, etc. Declaró en análogos términos que su prometido, y fueron testigos, por su parte, Andrés de Rivas, presbítero, y D.ª María de Estrada (6 de Noviembre de 1682) (2). Contrajeron matrimonio en la parroquial de Santa Marina, de esta ciudad, a 18 del mismo mes y año (3).

---

(1) Of. I, lib. III, 1682, fol. 713.

(2) Expedientes matrimoniales. Leg. 16, núm. 19.—*(Arch. del Palacio Arzobispal.)*

(3) He aquí el extracto de la carta dotal de D.ª Francisca María de Rivas: "En el nombre de Dios amen sepan cuantos esta carta de adjudicacion promesa y entrega de dote y obligacion vieren como yo D.ª Laura de Truxillo viuda de Francisco Dionisio de Rivas vecina de esta ciudad de Sevilla otorgo y conozco en favor de D. Lucas de Valdés Leal y de D.ª Isabel de Morales y Carrasquilla su mujer (A) y digo que por quanto mediante el favor de Dios nro Señor y para su santo servicio esta

---

(A) Fácilmente se hará cargo el lector de los errores cometidos por el amanuense al redactar este párrafo de la escritura.

Oportuno parece tratar en esta ocasión de una de las más hermosas obras de nuestro biografiado, que se conserva en la iglesia de San Clemente, encima de la reja del coro bajo y que representa *La entrada triunfante de San Fernando en Sevilla;* pero antes de dedicarle algunos renglones trataremos de otros cuadros que existen en este templo y que se atribuyen al ilustre maestro. Adornan los muros de la Capilla Mayor, colocados a considerable altura, cuatro asuntos de la vida de San Clemente, que fueron pintados al óleo, pero sobre el muro, todos los cuales, dada su colocación, la escasa luz que los ilumina y el polvo secular que los cubre, no nos atrevemos, en conjunto, a formar juício de su mérito. Vistos con la ayuda de gemelos, el mayor del lado del Evangelio, que es el que tiene mejor luz, si fué pintado por Valdés, nos parece muy restaurado por mano imperita; más bien conservado parece que está el que se halla encima, pero, a tanta altura y tan empolvado como se encuentra, parécenos arriesgado emitir opinión. Y respecto a los otros dos fronteros, no obstante hallarse en contra de la luz, bien pudieran ser de su mano, como asimismo lo

---

tratado y concertado que el susodicho haya de casar legitimamente con D.ª Maria Francisca de Rivas doncella mi hija y porque el dicho casamiento se hace con mi gusto y consentimiento le he ofrecido por bienes y dote de dicha mi hija 22000 rs de vellon, los 16600 de ellos en bienes muebles ropa y menage de casa y joyas y plata labrada y 1000 rs en moneda de vellon en contado y los 400 ducados restantes en los alimentos de dos años que los tengo de tener en mi casa y compañia mediante lo qual tiene efecto el dicho matrimonio y poniendo en ejecucion lo susodicho les entrego dichas cantidades en las partidas y por los aprecios siguientes. Primeramente los 1000 rs. de que se hizo merito (computóse esta cantidad por el tiempo que habían de vivir con D.ª Laura, añadiendo que, por si acaso tuviesen que mudarse a otra parte, recibirían de ella seis reales diarios).

Iten una cama de granadillo bronceada con su colgadura de damasco azul de china colcha y rodapies de lo mismo guarnecido con galon de oro &. Un cobertor blanco y paño de cama, 3 colchones de lana, 2 sabanas de estopilla con puntas y encajes, 4 almohadas de olan con puntas y encajes nuevas, 6 sabanas nuevas de morles con encajes, 4 almohadas de lo mismo, y 2 de Bretaña con encajes, 4 fundas de tafetan encarnado para las almohadas, un telliz de gasa bordado de oro y seda forrado en tafetan encarnado, con puntas de seda cruda, 6 toallas de estopilla con puntas grandes finas, 3 toallas vizcainas, 6 cojines de damasco carmesí, una alfombra grande, 2 bufetillos de estrado, un escritorio grande labrado de ebano y marfil con pie de caoba, 6 sillas nuevas grandes de baqueta de Moscovia con clavazon bronceado, dos taburetes de terciopelo, 2 espejos grandes con moldura, un bufete grande de caoba, un arca grande de cedro, otra iden pequeña, de cedro, un escaparate bajo, 4 cuadros grandes con molduras de juxetes (sic) sin dorar, uno de S. Antonio, otro de S. Pedro, otro de S. Jeronimo, y otro de S. Francisco; dos cuadros menores, de S. Pedro y S. Pablo, otro grande de la Negación de S. Pedro, dos paises de S. Juan Bautista y de Tobias, 4 paises grandes con molduras sin dorar, un cuadro grande de nra Sra del Rosario, 8 paises, 2 medianos y 6 pequeños, una imagen de la Concepcion con peana todo en madera sin pintar, 6 camisas, una de estopilla, 3 de morles y dos de Bretaña, 4 pares de enaguas blancas, 6 corpiños, 2 labrados de seda, un tapiz de Brocato de francia guarnecido con randas de oro y plata, un tapapies de granilla con randas de plata, otro de raso liso con puntas blancas, una saya de pel de febre, 2 mantos de seda, uno sin estrenar y otro a medio uso, una saya y monillo de tafetan negro guarnecido de encajes, un corte de ¿ongarina? de fondo, una joya grande de oro con 108 diamantes, unos zarcillos de oro y perlas con un lazo y cinco pendientes, unas pulseras de perlas gruesas, una rosa de oro y perlas grandes, dos sortijas de diamantes, 6 platillos de plata, 6 cucharas, un salero dorado, una tembladera, 2 candeleros todos de plata.... &." Sigue el reconocimiento de entrega de la dote por Valdés. 17 de Noviembre de 1682 (B).

(B) Of. 1, lib. III de dicho año, fol. 398.—*(Arch. de Protocolos.)*

parecen las dos pinturas circulares que adornan las enjutas del arco toral, en cuya clave hay otro gran lienzo con el Señor atado a la columna, que apenas si se distinguen las figuras. Estimamos, pues, muy aventurado cuanto se diga acerca de estos cuadros, y más si tenemos en cuenta las circunstancias que concurrieron en ellas, de que nos dan cuenta los documentos que insertaremos.

González de León cita otras pinturas de Valdés adornando los altares de la Virgen de los Reyes, último del lado del Evangelio y en el frontero a éste; pero, si las hubo, no existen actualmente. El erudito Ponz, al tratar en su Carta IV de este templo, dice: «Asimismo se ven pinturas en la Capilla Mayor; y la de San Fernando armado como entrando triunfante en Sevilla es de bastante mérito; creo que de Juan de Valdés.» Por lo visto, el inteligente crítico tampoco se atrevió a emitir en firme su opinión acerca de los cuadros de la Capilla Mayor, si bien consideró de mano del maestro los del retablo dedicado al Santo conquistador de Sevilla, que, en nuestro concepto, no lo son.

Pero basta para atraer la atención del artista y del crítico hacia este templo la notabilísima pintura, que antes mencionamos, de *La entrada de San Fernando en Sevilla,* que se encuentra encima de la reja del coro bajo, pintura que se ha creído hasta aquí que está sobre lienzo al verla ejecutada al óleo y guarnecida por una moldura de madera tallada y dorada. Cuando acompañamos al inteligente fotógrafo señor Lacoste a reproducir tan hermosa obra, pudimos, desde una elevada escalera, examinar la pintura a nuestra satisfacción, apreciando entonces las grietas que se han abierto en varias partes del enlucido del muro, principalmente en el centro; y además notamos claramente que la moldura hállase sobrepuesta a la pared. Lamentable será, ciertamente, que estos daños que se inician en tan magistral obra vayan aumentando y lleguen a destruirla, dado el desdén con que, entre nosotros, se mira la conservación de nuestros tesoros artísticos por los que en primer lugar tienen el deber de cuidar de ellos. Sépase, pues, que pesa una amenaza de muerte sobre esta pintura, que no dudamos en calificar de notable. Resalta en el centro del cuadro, de pie, en gallarda actitud, la noble figura del Santo Rey conquistador vestido con el traje anacrónico con que fué representado invariablemente por todos los artistas, pintores y escultores de la época; su amplio y rico manto con muceta y forros de armiño, peto y escarcelas, gregüescos y calzas; hállase en actitud de andar, adelantando su pierna derecha y llevando una vela encendida en su diestra mano; ciñe su frente una corona abierta, tan rica como caprichosa, y rodea su cuello rizada le-

chuguilla. Camina próximo a rico paso, en cuyas andas se eleva un templete que cobija la imagen de Ntra. Sra. de los Reyes, formando parte de la comitiva religiosos, eclesiásticos y soldados con lanzas y banderas. En el fondo edificios que se pierden entre sombras, y en lo alto, en trono de gloria, el pontífice San Clemente con su tiara, capa pluvial y la simbólica ancla, acompañado por un grupo bellísimo de ángeles niños. Pocas obras conocemos de Valdés en que se vea más patente la firmeza y el acierto en el toque, la hermosura y valentía de color. Tiene esta obra un sello de grandiosidad tan sólo comparable con el de *Las Postrimerías,* siendo una prueba más del sentimiento varonil de su autor, no sobrepujado, ciertamente, por ningún otro artista sevillano. Dominan en él los rojos y grises con los ocres brillantes y suaves, según los términos en que los empleara, tonos que acentuó en las obras del tercio último de su vida, a cuya época creemos que corresponde esta pintura, primera, acaso, que hizo en cumplimiento del contrato con las religiosas. (3'02 m. × 1'76 m.)

Una feliz casualidad nos ha producido la satisfacción de dar noticia de una obra pictórica hasta hoy desconocida, la cual lleva la firma del artista y la fecha en que fué ejecutada; nos referimos al cuadro que, procedente de la casa ducal de Osuna, poseyó hasta hace poco el coleccionista sevillano D. José Pintado, quien lo vendió a un aficionado alemán.

Trátase de una imagen de la *Concepción,* de tamaño natural; está de pie, con la cabeza un tanto inclinada, la vista baja, las manos cruzadas sobre el pecho, con expresión candorosa y aniñada. Como en la mayor parte de las imágenes de la Virgen pintadas por Valdés, rodean su cabeza las doce simbólicas estrellas, y sobre éstas el Espíritu Santo. En el ángulo superior de la derecha está sentado en una nube el Padre Eterno, con la mano izquierda apoyada sobre la esfera representativa del mundo, envuelto en ligeros paños, que el viento agita por detrás y levanta encima de su venerable cabeza. En el ángulo opuesto, y entre celajes, hay un trono, y en el centro de su espaldar una brillante estrella, de la cual parte un rayo que, pasando por detrás de la imagen, termina en un viril con la Divina Hostia, en cuyo centro se ve una pequeña figura de Cristo en pie. Un angelito sostiene en sus manos el mencionado viril, apoyándolo en el cuerpo de otro. Alrededor de Nuestra Señora hay varios ángeles niños con los atributos del Santo Rosario; otros en adoración, y a los pies de la imagen uno que, con la palma de la virginidad, castiga la cabeza de la serpiente, cuyo detalle vemos repetido en otros cuadros del ilustre artista, como en las Concepciones de nuestro Museo y de Hinojosa del Duque. En su ángulo

inferior de la derecha están la fecha y firma siguientes, en caracteres mayúsculos:

«JUAN DE VALDES LEAL 1682»

(2.05 m. × 1.046 m.)

Por último, diremos que en este año celebró el artista nuevo contrato con Fernando Antonio de Castro, a quien arrendó las casas de la Cruz de la Parra (1).

Solamente una noticia, y de poco interés, tenemos referente al año de 1683: la de otra carta de pago que en 3 de Febrero dió el maestro a las religiosas de San Clemente por 1.250 ducados a cuenta del dorado del retablo del altar mayor de dicha iglesia, «la qual dicha cantidad procede del dote de D.ª Josefa de Castro monja profesa en el dicho convento» (2).

Por otra nota, tomada a la ligera en el Archivo de Protocolos, que tampoco nos ha sido posible ampliar, consta que en el año de 1684 dió poder a procuradores, el cual poder, acaso por ser general y no para determinado asunto, no nos hizo detenernos en su copia; sin embargo, no estará de más consignar la cita, por si acaso algún día otros investigadores tienen la satisfacción de examinarlo, una vez *fuera de cautiverio* el inestimable tesoro de documentos de nuestro Archivo de Protocolos, a cuyo fin diremos que dicho poder se halla en el libro II, oficio 100, folio 832.

Al virtuoso canónigo de esta Santa Iglesia, D. Justino de Neve y Chaves, por cuyas venas corría la noble sangre de los Mañara, debióse la fundación del Hospital de Venerables Sacerdotes, benéfico instituto que sirve de asilo a ancianos eclesiásticos enfermos o imposibilitados, cuyo edificio, además de la espaciosa Casa-Hospital, cuenta con una amplia y hermosa capilla, en cuya construcción y decorado no se perdonaron dispendios, y siempre ha sido, con razón, considerada como una de las joyas artísticas que honran a Sevilla.

Ocupan ambas edificaciones el lugar en que estuvo un corral de comedias llamado de Doña Elvira, que perteneció al Duque de Veragua, Conde de Gelves, D. Pedro Manuel Colón y Portugal, el cual lo cedió por escritura otorgada en 28 de Diciembre de 1675, siendo trasladados los sacerdotes, desde la casa que provisionalmente ocuparon, a su nuevo y espacioso albergue, el 20 de Febrero de 1679, tardándose no pocos años en finalizar la total construcción de la iglesia,

(1) Of. 4, lib. II de dicho año, fol. 64. (*Arch. de Protocolos.*)
(2) Of. 1, lib. I de dicho año. (*Arch. de Protocolos.*)

que no fué bendecida hasta el 14 de Septiembre de 1698. Consta de una sola y amplia nave de arquitectura greco-romana, con esbelta media naranja, bastardeada toda la construcción por adornos barrocos de yesería, tan del gusto de los sevillanos de entonces, encariñados con las ampulosas balumbas de aquel estilo, caracterizado por pomposos follajes, rollizos angelotes, caprichosas cartelas, pesados colgantes de frutos y flores; mascarones, de cuyos ornatos no abusaron, ciertamente, los artistas que tuvieron a su cargo la decoración de este templo, antes bien los emplearon con la mesura posible entonces.

«Mención especial merecen, hemos dicho ya en otro lugar (1), los frescos que adornan este templo.... Decora la bóveda del presbiterio una pintura alegórica de *La Invención de la Santa Cruz*. En las pechinas de la cúpula, ángeles mancebos con los ornamentos necesarios para celebrar la misa; y en la media naranja, que está dividida en ocho compartimientos, hay sendas figuras de los santos obispos españoles, encerrados en círculos e imitando altos relieves dorados de muy hermoso efecto (2).

En las bóvedas de la nave de la iglesia hallamos medallones pintados, en que se figuran ángeles con el escudo de España, atributos de las mayores jerarquías de la Iglesia y del Estado; y en la última una gloria con varios ángeles mancebos y niños tañendo instrumentos. En los muros, correspondiendo con cada uno de los altares, hay seis frescos, tres a cada lado, que representan el Concilio de Nicea, Atila detenido por San León en las puertas de Roma, al cual protegen los Apóstoles San Pedro y San Pablo, y Federico Barbarroja prestando al Papa su obediencia en la plaza de Venecia. En el opuesto lado vemos a San Martín, obispo de Tours, invitado a la mesa del Emperador; Carlos II de España cediendo su carroza al sacerdote que lleva el Viático, y por último, San Ambrosio rechazando del templo al Emperador Teodosio por el crimen con los de Tesalónica.»

Hecha esta sucinta descripción, vamos a tratar de algunas de las obras en que creemos que tomó parte Valdés. Pero séanos lícito antes consignar algunas consideraciones. Al trazar la vida de nuestro ilustre biografiado, no creemos que se deba prescindir de la cooperación que otros artistas hubieron de prestarle, en nuestro concepto, en algunas etapas de su vida. Viejo ya, es indudable que su hijo Lucas hubo de auxiliarle en las obras que hizo para el Hospital de los Venerables y para la iglesia de San Clemente; y siendo joven también le ayudó

---

(1) *Sevilla Monumental y Artística*, tom. III, págs. 363-64.
(2) Nos faltó decir que son figuras de busto y tamaño colosal.

éste, cuando contaba sólo diez años, a grabar las láminas que ilustran el libro de Torre Farfán de las *Fiestas por la Canonización de San Fernando,* desempeñando su cometido de tal suerte que bien clara se ve su precocidad artística. ¿Qué extraño, pues, que, para satisfacer los numerosos encargos que se hacían a nuestro biografiado, hubiese recurrido, en ocasiones, a los pinceles de su hijo? ¿No podría esta circunstancia explicarnos las desigualdades que se advierten al comparar algunas de sus obras, y hasta las que se aprecian en una sola?

A medida que los años avanzaban y que se iban agotando las facultades del maestro, no es de extrañar que se viera precisado a recurrir a la ayuda de su hijo, como aconteció con las obras que se le encomendaron para la iglesia de San Clemente (1679-80), y para éstas de los Venerables (1684), constando por fehacientes documentos las partes considerables que tuvo Lucas que realizar en defecto de su padre. Acerca de las segundas, que son ahora objeto de nuestra atención, sí diremos que en las que más se nos revelan los magistrales pinceles del autor de *Las Postrimerías* es en el fresco de la bóveda del presbiterio de los Venerables, como antes dijimos, que representa una alegoría de la Invención de la Santa Cruz; en los ángeles de las pechinas y en los medallones circulares que, imitando altos relieves dorados, con ocho imágenes de santos obispos de medio cuerpo, adornan la cúpula; y por último, en el grupo de ángeles que figuran sostener una cruz, el cual adorna el techo de la sacristía.

En todos los demás frescos y pinturas nos parece ver unidos los pinceles del padre y del hijo, como en los lienzos de San Fernando (retablo mayor); los de los muros laterales del presbiterio, que representan al Santo Rey orando ante la Virgen de la Antigua; y el del mismo monarca entregando la Mezquita al Arzobispo D. Remondo; o bien vemos solos los de Lucas, como acreditan las restantes pinturas murales que decoran el templo. Es indudable que Juan de Valdés dirigía todas las obras pictóricas; que haría los cartones y bocetos; que llegaría, probablemente, a trazar los asuntos en lienzos o en paredes, y que pintaría en unos y otros lo que pudiese, dejando a su hijo que los terminara, no sin que él antes les diese los últimos toques.

Vienen a corroborar estos asertos los datos siguientes, que, con su habitual bondad, nos permitió extractar el Sr. Administrador que fué del Hospital, nuestro querido amigo el Dr. D. Anselmo Leonardo García (Q. E. P. D.), del «Libro de Quenta y razon de la obra desta Sancta Casa de Venerables Sacerdotes la qual se prosiguio el dia miercoles 12 de abril de 1684;» a fojas 34, en la nómina 3.ª, desde lunes 9



de Junio hasta sábado 15 del dicho, léese la siguiente nota marginal: «vino Valdes el dia 14 a *comenzar* y no boluio esta semana»; y en la siguiente nómina (17 de Junio) hay otra apostilla que dice: «desde el primero dia vino Dn Lucas a pintar y su padre vino un dia de la semana». En la nómina 5.ª, del 25 de Junio, repítese esta misma nota, y hubo semanas enteras en las que el insigne maestro no pareció por la obra, tal vez ocupado en las de San Clemente.

Desde 1684 a 1686 estimamos que se emplearon, padre e hijo, en pintar los cuadros en lienzo, el techo de la sacristía y en preparar los cartones y bocetos de los frescos, pues al final de la nómina 9.ª (25 a 31 de Agosto de 1686) leemos: «Se acabó esta semana la obra de la casa y Sacristia *Por ahora* y se prosiguio el enlusir de blanco la Iglesia» (no había, pües, comenzado Lucas la pintura de los frescos); y en los «Gastos que se hicieron despues en diferentes dias» consta que Juan de Valdés recibió «28 R [eales]», y más adelante (11 de Enero de 1687): «Prosigen (sic) Baldes con la pintura y se pusieron diferentes aldamios.»

«E dado a Juan de Valdez en 18 de enero vn mill reales y en 22 de marzo otros vn mill Rs de orden del Sor Admor como pareze de su reziuo». Al margen de la nómina 4.ª (21 a 24 de Mayo de 1687) escribióse: «se acauo la bobeda el viernes 23 de Mayo.»

En la de 30 de Junio a 5 de Julio dice: «E dado a Juan de Baldes a quenta de la pintura mill y trescientos Rs de vellon, los mill en 6 de Mayo y los 300 en 3 de Jullio....» etc.

Al dorso de la nómina 8.ª (25 a 30 de Agosto) consta la siguiente partida: «di a Juan del Vades (1) en 6 dia de Septiembre 300 rs por quenta de la pintura», etc.

A continuación constan los siguientes asientos más: «e dado al dicho mill y dozientos Rs hasta hoy 13 de henero de 1688 como consta de sus Reziuos.»

«mas por ueinte y quatro tablas que se le compraron a Juan de Valdes cien reales»

«mas quinientos Rs que en 25 de enero de 1688 se pagaron a Juan de Valdes por ultimo resto que importo la pintura de la capilla mayor.»

Estos son los únicos datos que hemos hallado registrando los Libros de Gastos de Obras del Hospital de Venerables Sacerdotes, los cuales, por su concisa redacción, no determinan de una manera exacta las partes en que intervino el insigne artista en la decoración del

---

(1) Fácilmente se advierte el error del amanuense trasponiendo las letras del apellido Valdés.

templo, siendo extraño que no hayamos tropezado rastro alguno en aquéllos, de las partes en que interviniesen el padre ni el hijo en la pintura de los cuadros al óleo.

De los mencionados asientos se desprende que Juan de Valdés comenzó a trabajar el 14 de Junio de 1684, terminando la *pintura de la Capilla Mayor* en 24 de Enero de 1688. Ahora bien, si la frase subrayada ha de entenderse al pie de la letra, nos parece demasiado tiempo el que invirtió en pintar el fresco alegórico de la Invención de la Santa Cruz, único ornato de la mencionada parte del templo; por lo cual creemos que dicha frase puede hacerse extensiva a las pechinas y a los demás hermosos adornos de la media naranja, por todo lo cual, según los asientos tenidos a la vista, se le pagaron, a partir del año 1687, 4.300 reales. En el asiento que leemos en la nómina 4.ª, 21 a 24 de Mayo de 1687, dícese: «se acauo la bobeda el viernes 23 de Mayo.» ¿Llamaron bóveda a la media naranja? ¿Se refiere este dato solamente a la obra de albañilería o a la de pintura? (1)

Palomino, al tratar de las pinturas de los Venerables, dice: «Finalmente, hallándose ya Valdes con sesenta años de edad le dio vn accidente de perlesia, a tiempo que tenia ajustado con D. Pedro Corvete el pintar de diferentes Historias Sagradas toda la Iglesia de los Venerables Sacerdotes, que por la imposibilidad de Don Juan las huvo de executar su hijo Don Lucas, muy heredero de las aventajadas prendas de su padre....» etc.

---

(1) Ponz, al tratar de esta Iglesia, sólo menciona como obra de Valdés el San Fernando del altar mayor; lo mismo hace Ceán; mientras que D. Félix González de León, en el resumen de pintores que inserta al final de su obra, cita siete, que no enumera luego en el texto, pues tan sólo menciona como del insigne maestro el referido San Fernando y los dos frescos del vestíbulo de entrada a la iglesia, de los cuales no hemos tratado porque las varias restauraciones de que han sido objeto, a consecuencia de la humedad de los muros, apenas si han dejado huellas de la pintura primitiva. La última tuvo lugar en 1891 por D. Antonio Cavallini y D. Manuel Cañas.

VIII

1684-1690

El cuadro de «La Exaltación de la Santa Cruz.»—Obras en el monasterio de San Clemente.—Contrato con D.ª Mariana de Brito.—El retrato de D. Miguel Mañara.—Los lienzos del Museo de Madrid.—Rescinde su contrato con las religiosas de San Clemente, que traspasa a su hijo Lucas.—Enfermedad del artista.—Apodera a su mujer para testar en su nombre.—Partida de defunción.—Testamento otorgado por su viuda.—Casa en que falleció Valdés.

De una obra muy importante, en el concepto de la composición, más que en el de la técnica, calificada hiperbólicamente por Palomino de *maravillosa,* vamos a tratar, la cual es posible que hubiese sido comenzada en 1683. Nos referimos al enorme lienzo que representa la Exaltación de la Santa Cruz, el cual ocupa todo el testero del coro alto de la Capilla de la Caridad. Acerca de él hemos hallado un asiento muy interesante en el Libro de Actas de aquella Hermandad, que lleva la fecha de 28 de Diciembre de 1684. Dice así: «Itt. se han pagado por quenta de Vn lienço *que se estta haziendo* de la historia de la Exssalttacion de la S^ta^ Cruz para adorno del choro de estta S^ta^ Iglesia trecienttos pesos que hacen en vellon 3600 rs.»

Como se deduce de las frases transcritas, debían hallarse, en el Libro de Actas de donde las hemos copiado, otras partidas análogas, anteriores y posteriores, puesto que claramente se dice en el citado asiento «vn lienço *que se estta haciendo;*» y lo acostumbrado entonces, tratándose de una obra tan importante como esta, era dar una cantidad al artista cuando comenzaba su trabajo. Nada, sin embargo, hemos hallado, por lo cual nos asalta la duda de si sería costeada por limosnas

de particulares, como lo fué la moldura, cuatro años después de terminado el lienzo, el mayor que se conoce del maestro.

He aquí el texto del asiento que así lo acredita: «Ytem 1060 R[s] v[on] que supli y pague por rresto del costo de la moldura del Lienzo de la Exsaltacion de la Cruz que se hizo para el coro de la yglesia de la S[ta] Caridad por mano de Joseph Camacho al cual se le hicieron buenos 2800 R[s] en quenta de lo que deuia de la casa y me cargue de ellos en 27 de settiembre de 85 y abone a su quenta al .... de ...» (abreviaturas cuyo significado ignoramos) y Hauiendose esto de satisfacer de limosnas que abian ofrecido algunos hermanos por mano de nuestro hermano D. Carlos Troche recojo dhas limosnas solo importaron 1740 R[s] conque cargo aqui de resto que son dhos 1060.» (Sic.) *(Libro de Data o Descarga del Tesorero, año de 1688.)*

Sea de esto lo que quiera, nada hemos podido inquirir tampoco acerca de las demás cantidades que se entregaron al artista hasta el finiquito de su convenio entre las dos partes, en cuyos asientos, seguramente, constará que el autor del lienzo fué nuestro biografiado; ni en las actas de años anteriores ni posteriores existen otros antecedentes.

De los varios momentos culminantes que ocurrieron en el gran suceso de la Invención de la Santa Cruz, eligió el artista sevillano aquel milagroso que le ocurrió al Emperador Heraclio cuando, después de haberla rescatado y llevádola a Jerusalén para subirla él mismo sobre sus hombros a la cima del Calvario, como quiera que, para rendirle el mayor homenaje, se hubiese vestido aquél con toda la mayor pompa mayestática, ocurrió que, al tratar de mover la Santa Cruz, no fué posible hacerlo, hasta que el Patriarca Zacarías, intérprete de los divinos designios, expuso al monarca que la causa del prodigio consistía en que, habiéndola Jesús llevado con sus humildísimas vestiduras, sin lujosos atavíos, así habría de hacerlo Heraclio, por lo cual éste hubo de despojarse de todas sus galas, con lo que, una vez ejecutado, pudo ya subir con el Sagrado Madero a la cumbre del Calvario. Así vemos en el centro del lienzo la Santa Cruz enhiesta; de pie y junto a ella al Patriarca Zacarías, y arrodillado, abrazándola, a un sacerdote. A la derecha, el Emperador se despoja de sus atavíos, que ha arrojado al suelo y se ven sobre un blanco paño, y con la vista clavada en la Cruz, está en actitud de quitarse una especie de tabardo que lleva sobre el rico peto, mientras que un joven le descalza. A la izquierda, numerosas figuras de eclesiásticos, con sobrepellices y velas encendidas en las manos, forman la comitiva del Patriarca, viéndose arrodillados varios personajes ricamente vestidos; y a la derecha nu-

meroso pueblo contempla atónito el milagro. En el fondo, la ciudad de Jerusalén, y en la parte superior central, en trono de nubes, rodeada de multitud de ángeles niños y mancebos, en actitud adorante, la Fe, sosteniendo en su diestra el cáliz eucarístico. Ocioso creemos consignar que los anacronismos más inesperados, según la crítica moderna, caracterizan todas las infinitas figuras que forman la composición, los cuales se hacen extensivos a los edificios que representan la ciudad y a cuantos pormenores enriquecen la composición. De tal defecto no podemos hacer responsable a nuestro biografiado; era corriente, como no podía por menos de serlo, en todos los artistas españoles y extranjeros.

En esta obra adviértense, desde luego, grandes diferencias en su ejecución; hay cabezas que, indudablemente, son retratos de personas contemporáneas del pintor, amigos suyos que se prestarían a servirle de modelos, y, por tanto, tienen el sello de la realidad y están bien ejecutadas; otras, por el contrario, ni siquiera parecen de su mano por lo incorrectas. La figura de mancebo que está detrás del Emperador es muy hermosa, así como todas las de segundo término del gran grupo de la derecha. Sus dimensiones son 4'20 m. × 9'90 m.

Según el catálogo de los cuadros y esculturas perteneciente a la Galería de SS. AA. RR. los Duques de Montpensier (1) en su palacio de San Telmo, formó parte de la colección de los primeros el boceto de este gran lienzo, que hoy se encuentra un poder de S. A. el Infante D. Antonio de Orleans en su palacio de Sanlúcar de Barrameda.

Como hemos tenido ocasión de observar, desde el año de 1684 al 1688 ocupó el artista la mayor parte de su tiempo en las obras que ejecutara en las iglesias de San Clemente, éstas empezadas en el de 1680, y las de los Venerables, que lo fueron en el de 1684; de las segundas, hasta su terminación, hemos consignado las noticias que poseemos, por lo cual ahora nos toca reanudar la enumeración de las que hizo para San Clemente, cuyo relato dejamos interrumpido en el capítulo anterior, después de citada la carta de pago por 1.250 ducados que otorgó en favor del convento nombrado, que lleva la fecha de 3 de Febrero de 1683. Contaba entonces nuestro biografiado sesenta y tres años, y las fatigas del cuerpo, juntamente con las tristezas del espíritu, tuvieron por fuerza que quebrantarlo después de la tenaz y durísima lucha que había sostenido durante su laboriosa existencia, sin contar tregua ni descanso en las postrimerías de su vida, que a ello habíanle obligado las perentorias e imprescindibles necesidades de su

(1) Álvarez y Compañía.-Sevilla, 1866.—Un volumen, 8.°

familia. No hemos, pues, de extrañar que su agotada naturaleza experimentase un rudo golpe, quebrantando su salud en alguno de los cuatro años que mediaron desde 1683 a 1687. Dice Ceán: «Pero cuando trataba de pintar el año de 690 varios quadros para la iglesia de los Venerables fue acometido de un accidente de perlesia que le dexo incapaz de poder trabajar.» Creemos erróneas ambas aseveraciones, y que su enfermedad le acometió en el dicho período de cuatro años que antes dijimos, fundándonos en el documento siguiente:

«Sepan quantos esta carta vieren como yo Juan de baldes maestro arquitecto vecino de esta ciudad de Seuilla en la collacion del S^r San Andres otorgo y conosco en fauor del convento de monjas de S^n Clemente el rreal de esta ciudad y digo que yo tengo ajustado con el dicho convento el dorado y estofado del cuadro y retablo del altar mayor del dicho convento y pintura de su capilla de que tengo hecho con dicho convento dos conciertos como de ello constara cuya obra ha estado parada asi por *causa de mi enfermedad* como por ser tiempo de verano *en que no se puede obrar* sobre cuya prosecución de dicha obra se me ha apremiado por parte del dicho convento ante el Señor D. Geronimo Simonel besitador del dicho convento y de los demas suxetos a la jurisdiccion hordinaria donde se an hecho diferentes autos y delixencias y por peticion que presente ante el dicho señor besitador el tres de septiembre de este presente año me allane a proseguir la dicha obra desde primero de otubre de este presente año y en las dos primeras semanas costearlas a mi costa y en la siguiente se me auia de dar de ayuda de costa por el dicho convento 200 r.^s cada semana para la paga delos oficiales hasta acabar la dicha obra enteramente conforme a los contratos de cuyo pedimento se mandó dar traslado al dicho convento y por no auer dicho cosa alguna contra el dicho mi allanamiento bistos los autos por el dicho señor besitador por uno que probeyo en 15 de septiembre deste dicho año mando que yo hiciere la dicha obligacion en conformidad del dicho mi allanamiento y para que tenga cumplido efecto por esta presente carta en aquella obra y forma que mejor en derecho lugar aya me obligo a proseguir la dicha obra del dicho dorado y estofado como en efecto lo estoi executando desde el dia primero de octubre deste dicho año de seis cientos ochenta y siete en adelante sin alsar mano de la dicha obra hasta finalizarla en conformidad de los contratos y consiertos que antes de ahora estan hechos....» etc. 9 octubre 1687. (1)

---

(1) Of. IV, lib. II de dicho año, fol. 1.241.=(*Arch. de Protocolos.*)
Llevados del deseo de ilustrar esta Biografía con el mayor caudal de datos posible, acudimos

Claramente demuestra este documento los errores de Ceán; si, como el erudito crítico dice, la enfermedad de Valdés fué una perlesía, tal vez sintió su primer ataque, como antes expusimos, en el lapso de años de 1683 a 1687, con cuyo motivo vióse obligado a suspender las obras que ejecutaba en San Clemente; y por lo que hace a las de los Venerables, ya hemos visto que comenzaron en 14 de Abril de 1684, y que, en el primer asiento de la cuenta que se llevaba con él, leímos: «Vino Valdes el dia 14 á comenzar y no boluio esta semana»; y por las nóminas siguientes vemos que sus faltas eran frecuentes, sin duda por carecer de salud, inclinándonos a estimar, en vista de tales datos, que tal vez enfermaría en 1683, o en los comienzos del 84. De este año sólo sabemos que otorgó poder a procuradores, probablemente para litigar con las religiosas de San Clemente, cuyo documento ofrece una particularidad digna de tenerse en cuenta, por ser una variante de la firma del artista, y, en tal concepto, lo extractamos: «Sepan quantos esta carta vieren como yo Juan de Baldes maestro pintor vecino desta ciudad de Seuilla, otorgo que doy todo mi poder cumplido y cuanto de derecho se requiere y es necesario á Juan de Riuas Sanchez y Joseph Ponce de Leon procuradores de la real Audiencia de esta ciudad y á cada vno insolidum— generalmente para todos mis pleitos causas y negocios civiles y criminales.... etc. (siguen las fórmulas del derecho) 7 de Septiembre de 1684—Juan de Valdes, nisa leal» (1).

Es la única vez que hemos visto al maestro recordar el apellido de su padre, cuando siempre prescindió de él, adoptando los de su madre, e ignoramos la razón que para ello tuviera.

---

al Archivo del Provisorato en este Palacio Arzobispal, para ver si tropezábamos con los *autos* y *diligencias* que se siguieron ante el Visitador D. Jerónimo Simonel, hasta llegar al convenio celebrado por el artista y el convento en 15 de Septiembre de 1687. Nuestra buena voluntad no alcanzó el éxito que era de esperar, pues no hallamos ni rastro de tales autos; bien es verdad que el citado Archivo deja mucho que desear en cuanto a organización, y además, en nuestros días se han ¡quemado! papeles, sin duda porque estorbaban. La misma diligencia pusimos en examinar el Archivo de las monjas de San Clemente, en el cual también fracasaron nuestros intentos.

(1) Of. IV, lib. II de dicho año, fol, 832.—*(Arch. de Protocolos.)*

En 1685 otorgó nuevo poder al procurador Antonio de Vargas Machuca, a 18 de Junio (1), y en el mismo arrendó las casas de la Cruz de la Parra a D. Francisco de la Torre, por un año, que empezaría a correr y a contarse desde 23 de Junio del mismo» (2).

Del de 1686 sólo hemos obtenido una noticia referente a las casas que había tomado de por vidas, que no eran las en que habitaba, sino otras que le había concedido el cabildo eclesiástico.

«28 de Marzo=Leiose petición de Juan de Valdes pidiendo que unas casas que tiene de por Vidas en la collacion de S^n^ Andres «se las mandase el Cab.^o^ visitar para que reconociendo las munchas mejoras que en ellas a hecho le aumente su Sria las vidas que gustase y se le cometió a los Sres de Cassas que uean y refieran»

«24 de Mayo del mismo año, se acordó conceder á Juan de Valdes maestro pintor una vida sucesiva que nombre la ultima que superviva de las que de presente corren y que la tal vida sucesiva pueda para despues de sus dias nombrar otra vida» (3); por tanto, Valdés tenía derecho a dos vidas corrientes, por ejemplo, la suya y de su mujer, y el que sobreviviese de ellos podía designar dos personas que, sucesivamente, las disfrutasen después.

En este mismo año pintó unos cuadros para una señora, que, a juzgar por su apellido, debió ser de origen portugués, como consta de la escritura siguiente:

«Sepan quantos esta carta vierèn como yo Juan de Valdes maestro pintor y estofador vecino de esta ciudad de Sevilla en la collacion del señor san andres otorgo que doy carta de pago a D.^a^ Maria Ana de Brito y Rojas viuda de D. Juan Velez de ¿zoalla? vecina de esta ciudad como albacea que es y quedo del dicho su marido y tutora de sus menores hijos de tres mill reales de vellon los mesmos en que se an ajustado el valor y pintura de doze liensos de la vida de nuestra señora que los seis dellos estan ya acauados y estos a trezientos reales cada vno y los otros seis que estan por acauar a duzientos reales por cada vno que ambas partidas componen los dichos tres mill reales de vellon los quales declaro haber recibido en esta manera mil setecientos veinte reales que recibi del dicho D. Juan velez de ¿zoalla? en diferentes dias y partidas y una de ellas es y se me carga de quatrocientos reales que dize haberme dado en letra de su orden el capitan Manuel Delgado para la villa de Madrid y esto se halla notado y prebenido en el libro de quenta y razon de lo qual yo no me acuerdo y

(1) Of. IV, lib. 1 de dicho año, fol. 1.312.=(*Arch. de Protocolos.*)

(2) Of. IV, lib. 1 de dicho año, of. 1.299.=Ibid. loc. cit.

(3) Actas del Cabildo eclesiástico del mencionado año.=(*Arch. de la Catedral.*)

no obstante por ahora abono la dicha cantidad en que se me a de dar razon de la persona a quien se entrego la dicha cantidad de la dicha letra y la percibio porque no dandoseme se me an de satisfacer los dichos quatrocientos reales por quanto los he abonado en esa consideracion y confiansa y los mil dozientos y ochenta reales restantes que la dicha doña maria de brito y rojas me ha entregado y.... los susodichos los confieso haber recibido por mano de D. Thomas de cabesas rendon vecino de esta ciudad en contado de que me doy por bien contento satisfecho e entregado a mi voluntad.... (siguen las firmezas del derecho) 18 de diciembre de 1686» (1).

En 13 de Octubre del siguiente año dió el artista carta de pago y finiquito, a la dicha D.ª Mariana de Brito, de 400 reales, con los cuales concluía aquélla de pagarle el valor de las pinturas a que se refiere el documento anterior, por no haber podido justificar dicha señora la entrega de la referida suma que aparecía en los libros de su marido (2). Muy de sentir es la concisión con que están redactados estos documentos, no sólo por la importancia del encargo que cumplió el artista, sino porque ni aun se puede sospechar el paradero de los doce cuadros, pues sus asuntos nos son desconocidos.

De este mismo año de 1686 data uno de los dos cuadros de Valdés que posee nuestro Museo Nacional, firmado y fechado por su autor; y si bien es cierto que tan fehaciente prueba sólo aparece en uno, hay tales semejanzas en la técnica y en el colorido de ambos, que nos atrevemos, en este caso, a faltar al propósito que hemos venido observando fielmente, respecto a la clasificación cronológica de las obras de Valdés, apartándonos de deducciones más o menos fundadas. En este caso, pues, hacemos una excepción que estimamos razonable y juiciosa.

Los asuntos de los lienzos a que nos referimos son: *La Presentación de la Virgen en el Templo* y *Jesús disputando con los doctores.* En el primero hállase Nuestra Señora en las últimas gradas de amplia escalinata, donde es recibida por Zacarías. En el ángulo de la derecha están San Joaquín y Santa Ana, representados de más de medio cuerpo, y en el opuesto lado un grupo de tres figuras; la que está en primer término sostiene en sus manos un jarrón dorado. Fondo arquitectónico caprichoso, de forma semicircular con arcos muy estrechos y peraltados. El Sr. Beruete encuentra en este lienzo alguna influencia del arte del Veronés en su disposición y líneas generales,

(1) Of. IV, lib. II de dicho año, fol. 1.288.—(*Arch. de Protocolos.*)
(2) Of. IV, lib. III de dicho año, fol. 1.290.—(*Loc. cit.*)

estimando que en esta obra no demostró Valdés sus dotes excepcionales. Acaso tenga razón el distinguido crítico; pero tal coincidencia pudiera ser casual, pues opinamos que Valdés no tendría muchas ocasiones de estudiar las obras de aquel insigne maestro. (1'53 m. × 1'38 m.)

En cuanto al otro lienzo que se custodia en el Museo citado, dice el mismo ilustrado escritor que es inexplicable cómo se le concede tan poca importancia y cómo se llegó hasta dudar de su autenticidad. «En él—añade—se encuentran las calidades y la intensidad tan peculiares de Valdés, sobre todo en su última época. Si considerado aisladamente no es obra excepcional, es, en cambio, de interés en el estudio de su marcha artística, por ser uno de los pocos ejemplares conocidos de estos últimos años. Está firmado y fechado JOAN BALDES LEAL 1686.» (2 m. × 2'15 m.)

Tiene razón el biógrafo en cuanto dice, y, en nuestro sentir, el desdén con que ha sido considerada esta obra débese a la poca importancia con que, hasta el presente, han sido apreciadas las del pintor sevillano. Al decir cuadros de Valdés parece que se trata de un artista mediocre, cuya labor no merece ser estudiada detenidamente, y así se explica el hecho consignado por el Sr. Beruete.

Vamos a ocuparnos en este lugar de otro cuadro notable del gran pintor sevillano, que justamente es reputado por uno de los más excelentes que produjo, y el cual data de las postrimerías de su vida, excediendo muy mucho en mérito del de *La Exaltación de la Cruz,* por más que entre ambos sólo medió el breve transcurso de tres años. Nos referimos al hermoso retrato de Mañara, que, con verdadera veneración, conserva la Hermandad de la Caridad en su Sala de Juntas. Al tratar de la primera obra citada, expusimos la creencia, fundada en irrefragable testimonio documental, que debió haber sido terminado después de 1684, en cuyo año se libró a Valdés una cantidad por cuenta de su pintura; y dadas las proporciones del lienzo, las numerosísimas figuras que componen el asunto, es lícito suponer que su conclusión debió ocurrir, por lo menos, en el año siguiente, y dos después la del retrato del venerable fundador. Sea, pues, este otro nuevo ejemplo que citamos en nuestro apoyo al juzgar difícil establecer exacta clasificación cronológica de los cuadros de Valdés, pues se repite el caso que, entre obras ejecutadas casi al mismo tiempo, se aprecian grandísimas diferencias en cuanto a sus caracteres y mérito artístico.

Es opinión seguida por todos los críticos que el retrato de don Miguel Mañara fué pintado durante la época de apogeo del artista, al

mismo tiempo que los famosos cuadros de *Las Postrimerías*. Por verdades inconcusas se han venido repitiendo ambos conceptos; pues ¿cómo imaginar que el retrato, en cuya técnica, por cierto, no se descubren las fogosidades, los geniales arranques e incorrecciones nacidas de su valiente franqueza, había sido pintado tres años antes de la muerte del autor, y que fué obra puramente de su fantasía? Todo en él es reposado, tranquilo; prescindiendo de su gusto efectista, propúsose obtener la verdad del natural, lo mismo en la expresión del modelo que al representar los objetos inanimados; y este reposo llévalo hasta el mismo ambiente que rodea las figuras. ¡Con cuánta fidelidad se revela en esta ocasión el artista, tan bien identificado con Mañara! Así pudo interpretar la bondad apacible del justo, nacida de una conciencia tranquila, reflejada en la fisonomía de D. Miguel, en la cual se vislumbran las huellas de su vida austera y de su infatigable celo. Sus rasgos revelan al hombre cansado del cuerpo, pero de firme voluntad, cuando frisaba en los cuarenta o cuarenta y cinco años, nutrida ya su alma de aquellos efluvios de caridad, de aquella ansia constante de sacrificios en pro de sus semejantes, y de aquellas profundas convicciones que llevaron a su espíritu el conocimiento de la verdad única y eterna de Dios, al cual dedicó todos los actos de su vida. Vémoslo representado en aquellos días en que se agitaban en su mente los pensamientos que engendraron el *Discurso de la Verdad,* que animaron su espíritu, prestando a su fisonomía un sello singular, sorprendido e interpretado por Valdés de manera tan admirable, que, al ver la figura de D. Miguel, sentado ante la mesa de la Hermandad, dirigiendo su mirada a sus hermanos y acompañando sus palabras con la acción reposada que indican su brazo derecho medio extendido y su mano entreabierta, parécenos escuchar su voz de ultratumba, sus frases apocalípticas, que nos hablan de la vida eterna y de la divina justicia.

Todo este mundo de ideas y de pensamientos, todo el gran espíritu que animara al venerable fundador, lo interpretó Valdés ¡ocho años después de haber desaparecido del mundo su modelo! ¿Cabe mayor demostración del soberano aliento artístico del maestro, de la intensidad de su afecto hacia Mañara, que ponía ante su vista la realidad misma con tal fuerza que pudo animar al retratado con el aliento de la vida?

Para que todavía sea esta ilusión más completa, cuantos accesorios trasladó Valdés a su lienzo aún existen: la mesa de negra caoba, casi cubierta con su falda de terciopelo azul adornada de flecos y pasamanos de oro; la tosca cruz, las urnas que se emplean en las vota-

ciones, objetos todos del tiempo de Mañara, cuya noble figura aparece llena de vida, vestido de negro traje, en cuyo lado izquierdo del manto resalta la cruz de Calatrava; la mano izquierda apoyada sobre un libro, sujetando sus hojas, y con la diestra acompañando con la acción sus palabras, para persuadirnos y convencernos de las verdades que brotan de sus entreabiertos labios. Con razón dijo el Sr. Beruete que este lienzo impresiona profundamente, añadiendo: «¡Poder maravilloso del arte, que, por medios materiales y sencillos, evoca y presenta en substancia ante nosotros un mundo muerto y lejano! Aquella figura es algo más de lo que a primera vista parece. No es sólo el retrato de Mañara, es su espíritu, el espíritu que fundó la Caridad....» No cabe mayor apología del artista, cuando crítico tan entendido aprecia tales cualidades en una obra que fué puramente imaginativa, sin tener presente el natural, antes bien cuando hacía ocho años que había desaparecido del mundo.

Frente a la imagen de D. Miguel, en el ángulo inferior de la izquierda, vemos sentado en un pequeño poyo a un niño, como de doce a catorce años, con el hábito de los hermanos enfermeros de la Penitencia, de la misma forma que los sayales monásticos, el cual tiene sobre sus rodillas un libro abierto y con el brazo derecho recogido está en actitud de imponer silencio con el extremo de su índice extendido, puesto sobre los labios. Dos conjeturas se han hecho para explicar la presencia de esta figura en el cuadro: quiénes estiman que su expresión indica el silencio que debía guardarse en las Juntas cuando el Hermano mayor hablaba; suponen otros que dicha actitud significa el profundo secreto que debe tenerse en los acuerdos de la Hermandad, rigorosamente observado en nuestros días.

En el fondo, en primer término, hay un cuadro cuyo asunto no se distingue; parece una cruz rodeada de llamas, en cuyo emblema acaso se representó el escudo de la Hermandad; y en segundo se ve otra habitación muy obscura con un estante lleno de libros y encima de él una calavera y un reloj de arena. La solería es de losetas blancas y negras. En el ángulo de la derecha, tirado en el suelo, hay un sobrescrito de carta en que se lee:

«A D^{n} Miguel Mañara Vizentelo
de Leca Cauallero del orden de Cala
traba g^{de} Dios Probincial de la Herman^{d}.
y ermano m^{or} de la SS^{ta} Charidad de nro
señor Jesuchisto
P-m^{o} R. (Porte medio real.)
Sevilla.»

Junto a este papel hay otro en que aseguran algunos que se ve, además de la firma del autor, la fecha en que fué pintado el lienzo, que fijan en el año de 1657, sin parar mientes en que D. Miguel no fué Hermano mayor hasta el de 1662, y como el lector notará, se le da este título en el sobrescrito cuyo texto hemos copiado.

No deja de ser raro lo que ocurre acerca de la firma de este cuadro. Es indudable que existe pintado debajo del banco en que está sentado el venerable Mañara un papel en que difícilmente se lee:

«*Se acabo*
año (ilegible)
por Valdes.»

Pero ¿no parece que esta forma de firmar da motivo a suponer que no fué escrita por Valdés, sino posteriormente a la fecha en que hubo de ser pintado el lienzo, y por otra mano que la de aquél, con el intento de dejar consignado el nombre del artista?

Justo es ya que aduzcamos el testimonio auténtico en que nos fundamos para contradecir a los críticos que han estimado este retrato pintado del natural y hacia los años de 1672.

En el Libro de Actas de la Hermandad, que comprende la del 28 de Diciembre de 1687, léese: «Itt. Un lienço con el rettratto de nuestro Amado Padre y hermano el Venerable siervo de Dios El Sr. D. Miguel Mañara Pintura de Juan de Baldes con Moldura Dorada quatrocientos y quarenta reales.»

No nos parece que este asiento se preste a dudas ni a interpretaciones, y si, como sabemos, había muerto D. Miguel en 1679, Valdés, quizás por algún apunte o boceto que hubiese hecho de él en vida, o tal vez recién fallecido, pudo pintar el hermoso retrato cuando conservaba vivos en su mente los rasgos fisonómicos de su amigo y protector, el cual, dados su carácter y profunda humildad, es seguro que no se habría prestado a servir de modelo para un cuadro en que aparece presidiendo un cabildo de la Hermandad, ni menos consentido la figura del niño que impone silencio a todos mientras él hablaba. Tales distinciones, que podrían halagar la vanidad de otros, no se compadecen con el espíritu austero y humilde del varón insigne.

Si, pues, el pago del retrato, con su moldura, se efectuó en el citado año de 1687, ¿puede discretamente pensarse que había sido pintado antes, por lo menos en los comienzos del año 1679, en que falleció el venerable varón, y que la Hermandad demoró el pago durante el transcurso de siete? No creemos posible tal falta de respeto y de cariño de aquélla a la memoria de su fundador insigne.

A propósito de otros retratos de Mañara, que también se atribuyen a Valdés, véase, acerca de uno de ellos, lo que dice el señor Beruete:

«A estos años (1681-83) puede atribuirse el retrato que guarda en su colección, en Inglaterra, Sir Edgard Vincent. Es una media figura encerrada en óvalo (0'74 m. × 0'96 m., lienzo forración antigua). Alguien piensa que puede ser el retrato de D. Miguel Mañara, hecho algunos años después del de la Caridad. Se le representa enjuto, pálido, amarillento y con semblante ascético; ojos profundos, tristes; boca expresiva y fina; pelo negro, sin una cana; su bigote pequeño y su perilla también ostentan un negro sospechoso. ¿Estará teñido este caballero? En aquella época la costumbre del tinte estaba muy extendida y no mal mirada; hasta a los conventos iban de continuo envíos de tintes, de lunares, postizos, etc. Lleva este personaje golilla corta, traje negro y un ropón, no sabemos bien si de seglar o de clérigo, colgado al brazo izquierdo. Murillo representó a este mismo caballero, y próximamente de la misma edad (el retrato se conserva en una colección particular de Andalucía), en una posición análoga, pero con la diferencia de que Murillo colocó en sus manos el rosario, en tanto que Valdés le puso un libro y el puño de la espada.»

Como no conocemos el retrato a que se refiere nuestro competente amigo, no nos es posible juzgar acerca del valor de los conceptos que emite; pero permítasenos decir que si el sujeto retratado empleó tintes en el acicalamiento de su persona, como sospecha el Sr. Beruete, bien puede afirmarse rotundamente que, aunque tal costumbre estuviese de lleno aceptada en los días de Mañara, no era el fundador de la Caridad hombre que hubiese empleado afeites y tinturas, que revelan siempre una presunción que no se compadece con las severidades de su carácter.

En el número 4 del año III de la revista *Museum*, de Barcelona, en un artículo firmado por el docto crítico Von Loga, bajo el título *Los cuadros de la Hispanic Society of America*, después de hablar de un lienzo representando a Cristo con la cruz en la calle de la Amargura, que es, sin duda, obra de Valdés, dícese lo siguiente: «Al autor de esta pintura (Valdés), y no a Murillo, debería atribuirse el busto de un hombre de unos treinta años de edad. El retratado, como se desprende de la comparación con el retrato que se halla en la Sala Capitular de la Caridad de Sevilla, no es otro que D. Miguel Mañara, el prototipo del D. Juan de Mozart, y que se denominó a sí mismo el peor hombre que ha habido en el mundo.» El docto escritor alemán, al escribir las frases transcritas, no recordaba bien los rasgos fisonómicos de Maña-

ra e incurrió en manifiesto error. Con perdón suyo sea dicho, no hallamos entre ambas figuras el menor parecido.

De otro retrato de Mañara, de autor que desconocemos y cuyo paradero ignoramos, podemos dar noticia. En los «Autos sobre el cumplimiento del testamento del Sr. D. Miguel Espinosa y Maldonado, Conde del Águila, en que están los Inventarios y aprecios de bienes, principiados en 10 de Enero de 1785» (1), al folio 185 vuelto léese este asiento: «Itt. El (retrato) del Sr. Mañara en quarenta rreales de vellon.» De sentir es que el pintor Lorenzo de Quirós, que fué el tasador de los numerosos cuadros que constituían la rica colección del cultísimo Conde, no hubiese sido más explícito, consignando el nombre del autor del retrato y sus medidas; pero teniendo en cuenta el lapso de un siglo, transcurrido entre la muerte de Valdés y la fecha del Inventario, no creemos difícil que el mencionado retrato pudo ser contemporáneo del Sr. Mañara, acaso obra de Valdés, de cuyo artista poseía el Conde del Águila unos bocetos de *Los Jeroglíficos de la Muerte,* sin duda los de los cuadros del Hospital de la Caridad.

Dos años transcurren sin que sepamos nada de la vida ni de las ocupaciones del desventurado artista, que se veía obligado a rescindir su contrato con las religiosas de San Clemente, porque se hallaba *impedido y pobre,* según propia confesión que brotara a sus labios de lo profundo del alma, abatida por las crueles ironías de su destino.

En 8 de Octubre de 1689, Gaspar de la Cruz, en nombre del convento de San Clemente, presentó un memorial al Sr. Visitador de Monjas solicitando su licencia para que, tanto la Comunidad como el artista, quedasen relevados del compromiso que habían contraído cerca de las obras del retablo, por hallarse impedido y pobre el pintor y sus fiadores; y a continuación de dicho documento hállase una escritura en que así lo convienen ambas partes, en evitación de pleitos, obligándose Valdés a dejar las obras en el ser y estado en que estaban, dándose por satisfecho con las cantidades recibidas y manifestando el convento su conformidad en aceptar aquéllas en el estado en que se encontraban (2).

Pocos días después de celebrar este convenio, en 17 de Noviembre, Lucas Valdés obligóse a continuar todas las obras del dorado y estofado del arco de la Capilla Mayor, hacer en ella dos tribunas,

(1) Tomo XXXIV de PP. VV., en fol., perg.º— *Bib. del autor.*
(2) Of. 1, lib. II de dicho año, fol. 384 y siguientes.—*(Arch. de Protocolos.)*

pintar y adornar el arco toral y capilla y cuanto su padre no había podido concluir por falta de salud (1).

Llegamos al término de la vida del ilustre artista. Los padecimientos del cuerpo y las penas del alma vencieron al fin su briosa naturaleza, y sintiendo próximo su fin, y en previsión de que sus males le impidieran del todo expresar su última voluntad, otorgó un poder a su esposa, a la cual, de palabra, habría comunicado sus designios, cuyo documento hállase redactado en la forma siguiente:

(Papel del sello 4.° de diez maravedis año de mil seiscientos y noventa).

«En el nombre de Dios nro Señor todo Poderoso amen = Sepase como io Juan de ualdes Vezino desta ciudad de Seuilla En la collacion de S. Andres Hijo lexitimo de fernando de nisa Natural que fue del lugar de ttorres nobas En el rreyno de porttugal Estado del Duque de aueiro y de Dª Anttonia de ualdes leal su lexitima muxer Natural desta ciudad mis Padres Difuntos Vecinos que fueron de ella esttando enfermo y en mi aCuerdo juicio Memoria y Enttendimiento nattural El que dios nro Sor fue seruido de darme creyendo Como firme y Berdaderamente Creo El souerano y diuino misterio de la santisima Trinidad, Padre ijo Y espiritu santto tres Personas distintas y Vn solo dios Verdadero y en todo lo demas que ttiene Cree y Confiesa Nuestra santa Madre yglesia Cattolica aPostolica Romana como fiel cristiano y deseando saluar mi alma y que en mis dependiencias aya toda claridad Digo que por quanto la grauedad de mi enfermedad no me da lugar Para Poder hazer mi ttestamento como io quisiera y Por qũe las cosas tocanttes al discargo de mi consiencia y demas disposiciones tocantes a mis dependiencias las tengo coMunicadas Con Dª YSauel de carrasquilla mi lexitima Muxer quiero darle poder y poniendolo en efectto Ottorgo que Doi mi Poder cumplido Comision Y facultad Bastantte Como de derecho se requiere Y es necesario a la susodha Para que En mi nombre denttro del ttermino que El derecho disPone o fuera del Anttes o desPues de mi fallecimiento Pueda hazer y ottorgar mi ttestamento y Poder Mandar que io mando que

(1) Of. 1, lib II de dicho año, fol. 444.—*(Arch.de Protocolos.)*

De estos documentos, que habríamos tenido mucho gusto en transcribir integros, poseíamos, por fortuna, los extractos que dejamos copiados. Confiando, cuando los encontramos, en que siempre estarían a nuestra disposición, dejamos de hacerlo entonces. Patrimonio exclusivo hoy nuestro Archivo de Protocolos del notario que lo tiene a su cargo, pueden ya suponer los lectores por qué nos vemos privados de tal satisfacción.

quando la Voluntad de Dios Nuestro Sor fuere de lleuarme desta presente Vida a mi cuerpo se de eclesiastica sepolttura En la dha iglesia de sor San andres En la capilla y bobeda que alli tienen los hermanos de la cofradia del Santisimo SaCramento de quien yo lo soy en dha iglesia Y aquel dia Siendo ora y sino el siguiente se diga por mi anima la misa de Requiem Canttada que es costumbre y la forma y Dispocicion de mi entierro la dejo A El parecer de la dha mi muxer = y Mando se digan Por mi anima cinquentta misas resadas la quarta parte en la dha mi parrochia y las demas en la Partte que le paresiere y fuere su voluntad = y para que pueda Mandar que Yo mando a las cofradías del santisimo saCramento de dha mi parroquia Y animas Venditas de ella sinquentta reales de uellon Por mitad De limosna por Vna bes Y a las mandas forzosas aCostumbradas Y lugares santos de jerusalen a ocho maravedis Cada vna de limosna por vna Ves = Y porque pueda haser y aga todas las demas Mandas Pias Grasiosas Y declaraciones de las Canttidades que yo deuo y me deuen y demas que io le ttengo Comunicado sobre mis dependiencias = asimismo para que Pueda declarar la Canttidad de dotte que la dha Ysauel de Carrasquilla mi muxer trajo a el tiempo Y quando Case con la susodha Conforme a la escriptura que le otorgue En la ciudad de Cordoua abra treynta Y seis años Poco mas o menos Y Mandar que Yo Mando Se le paguen con las aras (arras) que por dha escriptura Yo le mande = Y para que Pueda declarar las Canttidades demas que hubieremos dado a qualesquiera de Nuestros Hijos Por quenta de sus lexitimas Patterna y Matterna = Y asimismo le doi este dho Poder Para que sė Pueda nombrar y nombre que Yo desde luego la nombro Por mi Aluasea testamentaria Y a lucas gregorio nro hijo Y darse que Yo les doi Poder Vastante para que puedan Enttrar En mis Vienes y Venderlos y reMattarlos En almoneda o fuera della y de su procedido Cumplir Y executar El poder Para ttestar y El ttestamento que En su Virtud fuese fecho Y usar del dho cargo Aunque sea pasado el termino del derecho y mucho mas que para ello les doy Vastante facultad ynsolidum = y para que pueda nombrar que yo desde luego nombro dejo instituio por mis unicos y uniVersales herederos a Dª Luisa RaPhaela Muxer azertta de Phelipe Marttinez Y a Dª Euxenia Maria = lucas gregorio = Dª Anttonia Ildefonsa todos quatro mis hijos lexitimos Y de la dha mi muxer porque aunque Dª Maria de la concepcion religiosa Profesa En el conVento de san clemente el Real desta ciudad tanuien es mi hija lexitima Y de la dha mi muxer no la instituio por mi heredera Mediante Hauer hecho la susodha renuncia de sus lexitimas Patterna y Matterna Por

ante Bernardo Garcia Scriuano Publico desta ciudad Para que los dhos quattro mis hijos aYan y ereden los dhos mis vienes Y hacienda que quedasen despues de mi fallecimiento por Yguales Partes = traiendo Cada uno de los dhos mis hijos la porcion que en qualquiera Manera Vbiesen llevado por quenta de las dhas sus lexitimas Y conformandose con las leyes destos Reinos attento a ser la dha D.ª eVxenia maria de la hedad de veinte Y quatro años Y la dha D.ª Anttonia yldefonsa de hedad de Diez y nuebe (1) asimismo doi este dicho Poder a la dha mi muxer Para que pueda nombrar que Yo desde luego la nombro Por tutora y Curadora de las dichas Dos mis hijas menores y pido y suplico a qualquier jues ante quien fuere presentado este poder y el testamento en su Virtud fecho la aya por nombrada y le disierna el dho cargo sin pedirle fianzas ni otra sattisfacion alguna = Y Reuocar que yo desde luego Reuoco Y doy por ningunos Y de ningun efecto otros qualquiera testamentos mandas Codicilos poderes para testar y otras ultimas dispoziciones que antes de aora aia otorgado para que ninguno balga saluo este poder y testamento que en su virtud se hisiere que quiero guarde y cumpla por mi ultima uoluntad que es fecho en seuilla En nuebe de otubre de mill seiscientos y nouenta años Y el otorgante que io El Scriuano Publico Doy fee Conozco no firmo por la grauedad de su enfermedad a su Ruego lo firmo un testigo Antonio Martinez de toro, escriuano de su Magestad Y Francisco miralles anuos escribanos desta ciudad en dha collazion de san andres y Luis Montesdoca escribano desta ciudad en la collacion de S.ta Maria Magdalena Y lo firmaron los dhos testigos = *Gabriel fernando de ortega* escribano publico (rúbrica).—*Antonio Martinez* (rúbrica).—*francisco Miralles* (rúbrica).—Y a ruego del ottorgante *Luis de montes de oca*» (rúbrica) (2).

---

(1) No acertamos a explicarnos los errores en que incurre Valdés al fijar la edad de sus hijas Eugenia y Antonia Ildefonsa. Según las partidas bautismales, nacieron, la primera en 1657, y la segunda en 1667; contaban, pues, en 1690, fecha del poder para testar que dió el artista a su mujer, treinta y tres y veintitrés años, respectivamente, y no veinticuatro y diez y nueve, como aquél manifestó. De nuevo acudimos a examinar las partidas originales, por si el yerro procedía de nosotros. Dichos documentos, escritos claramente, no dejan lugar a dudas. Ahora bien; se comprende que el poderdante se hubiese equivocado al fijar la edad de Antonia Ildefonsa, pues entre el dicho de aquél y la verdadera con que contaba no hay más diferencia que la de tres años; pero ¿cómo explicarnos la de diez, que resulta en cuanto a la de Eugenia, que, en vez de veinticuatro, como expresó su padre, tenía treinta y tres? Pudo, pues, Valdés instituir a su mujer como tutora y curadora de Antonia Ildefonsa, pero no de Eugenia, cuya edad excedía con mucho la de los veinticinco años, fijada por el derecho antiguo para la mayoría de edad. Y no sólo en el poder para testar aparecen los errores expuestos, porque también se repiten en el testamento otorgado por la viuda. Que el marido, que, por propia confesión, se hallaba casi privado de sus facultades intelectuales, se hubiese equivocado; que su mujer no hubiera rectificado sus dichos en el acto del otorgamiento del poder, pase; pero que ésta incurriese en los mismos errores en el testamento, no lo comprendemos, y lealmente así lo declaramos.

(2) Of. 11, lib. II de dicho año, fol. 1.184.—*(Arch. de Protocolos.)*

Cinco días después de otorgado el poder transcrito extinguióse para siempre aquella poderosa inteligencia, dejando a los venideros el recuerdo de sus excepcionales cualidades artísticas, que, si aún al presente no son apreciadas en todo su valer, abrigamos el convencimiento de que, en día no lejano, habrán de serle reconocidas por los críticos propios y extraños, reparando el injusto desdén con que ha sido considerada su labor fecunda y meritísima.

Muertos Murillo y Valdés, con ellos concluyen los grandes maestros de la Escuela hispalense, extinguiéndose la llama creadora del genio, el aliento divino de la inspiración, los grandes ideales del arte cristiano, que tantas glorias produjeron en un período de casi tres siglos. Los continuadores de ambos maestros carecen de fuerzas intelectuales para lanzarse a las altas regiones del espíritu, comenzando con ellos la serie numerosa de pintores decadentistas que, a medida que se alejan de sus inmortales modelos, van debilitándose sus facultades, hasta caer en el más triste abatimiento.

He aquí la partida de defunción:

«MARIA JESUS JOSEPH

juan de baldes
Fabrica

capa.............	3
de ziriales........	6
de incensarios....	1
de capas.........	4
de doble.........	1
de entrada.......	4
monta...........	20

En quinze dias del mes de octubre de 1690 se enterro en esta Iglesia del Sr. San Andres El Cuerpo difunto de Juan de bal (sic) dio poder para testar a D[a] Isabel de Carrasquilla su esposa viuia enfrente de la calleja que ba de S. Andres a el amor de Dios junto a una cochera dixosele su missa y asistio a el entierro francisco delgado su cuñado (1) dixo la misa» (sic) (2).

Pasados los días de duelo, con fecha 1.° de Noviembre, su viuda otorgó testamento, que contiene interesantes particulares relacionados con la vida del gran pintor sevillano.

(1) El Francisco Delgado, cuñado de Valdés, ¿sería marido de alguna de las hermanas de D.ª Isabel Carrasquilla, que en los padrones de la parroquia de S. Andrés de los años 1673 y 74 se nombran D.ª Luísa, D.ª Antonia y D.ª Micaela de Morales?

(2) No se cita el nombre del sacerdote.—Lib. II de defunciones de 1621-1741, fol. 8.—(*Archivo parroquial de San Andrés.*)

Dice así su texto;

«Testamento en virtud de poder ✠ | Sello quarto de diez maravedis Año de mil seiscientos y noventa

En El Nombre de Dios nuestro señor todopoderoso amen Sepase Como yo Dª Isavel de Carrasquilla Viuda de Juan de Valdes Vecina desta ciudad de Seuilla En la collacion de San Andres en nombre del dho mi marido en Virtud del Poder y Comision que para hazer Y otorgar su testamento me otorgo deuaxo de cuia disposizion fallecio que paso ante el presente escriuano publico en nuebe de octubre de este presente año a que me refiero Y aqui se Ynserta Y es como sigue

(Aquí el Poder.)

Y del dho Poder Vsando quiero otorgar el Testamento del dho mi marido segun Y en la forma que me lo dexo Comunicado Y Poniendolo En efecto otorgo que lo hago en la forma siguiente——————

Lo primero encomiendo a dios nuestro señor El anima del dho mi marido que la hiço Crio y redimio Con el precio Infinito de su Sangre a quien suplico lo aya perdonado y tenga en el eterno descanso de su gloria=Y en cumplimiento de su voluntad su cuerpo fue sepultado en la dha Iglesia de san Andres su parrochia y aquel dia se le dixo vna misa de requien Cantada Segun costumbre Y la forma Y disposizion de su entierro se hizo a su Voluntad segun fue la del dho mi marido por el dho su poder——————————

Itten fue la voluntad del dho mi marido se dixesen por su anima zinquenta misas rezadas Y yo mando se digan la quarta Parte de ellas en la dha su parrochia Y las demas a mi disposizion y que para ellas se de la limosna acostumbrada——————————

Itten fue la voluntad del susodho mandar Y yo en su nombre mando a las cofradias del Santisimo Sacramento y Animas del Purgatorio de dha su parrochia zinquenta reales de vellon por mitad de limosna Por vna sola vez Y a las mandas forçosas acostumbradas Y lugares santos de Jerusalen a ocho mrs. a cada una de limosna por vna vez ——————————

Itten Por el dho Poder para testar fue la voluntad de dho mi marido el que yo declarase la cantidad de mrs que lleue a su poder a El tiempo que Con el susodho case Y en su cumplimiento declaro que traxe por mi dote Y Caudal Conocido a el dho matrimonio quinientos ducados de vellon en dineros ropa de vestir Y alaxas de casa se-

gun parece por escriptura que otorgo a mi fauor en la ciudad de Cordoua ante vno de los escribanos Publicos della abra treynta y seis años poco mas o menos declarolo para que se me haga pago con las Arras que por dha escriptura me mando el dho mi marido————

Itten el dho mi marido me dexo Comunicado tubo vna quenta con felipe martin vecino desta ciudad de la qual le resta deuiendo algunos mrs el dho mi marido mando se ajuste dha quenta Y se le pague lo que se le deuiere——————————————————

Itten asimismo el dho mi marido quedo deuiendo a los herederos de manuel delgado veciuo que fue desta ciudad quatrocientos reales por vn vale que a su fauor hiço mando que se les pague————

Y en el dho nombre declaro que El Prior y religiosos del monasterio de san Agustin estramuros desta ciudad quedaron deuiendo al dho mi marido dos mil Rs de vellon de resto de mayor cantidad que lo ynporto el coste de vna pintura que hizo Para el retablo de la capilla mayor de la dha Yglesia de que ay escriptura mando se cobren (1).————————————————————

Itten en el dho nombre declaro qne el dho mi marido goza de Por vidas Vnas casas en esta Ciudad en la collacion de santa maria magdalena a el sitio que dizen la Cruz de la Parra que su propiedad Pertenece a El convento de religiosas de santa maria la rreal desta ciudad de que se pagan en cada vn año La cantidad de mrs que constara por la escriptura que de ello ay Y en el dho arrendamiento le queda vna vida en que poder nombrar Y mediante la facultad que tiene Yo en su nombre nombro en el goce de la dha vida y de sus mexoras a Dª Antonia Ildefonsa de Valdes mi hixa lexitima Y del dho mi marido para que la susodha goce dhas casas Con lo que les pertenece con el cargo de Pagar la rrenta del Señorio Y cumplir las condiziones de la dha escriptura de arrendamiento Por que asi fue la voluntad del dho mi marido——————————————————

Itten en nombre del dho mi marido declaro que abra diez Y siete años con poca diferencia que doña luisa Rafaela de Valdes nuestra hixa lexitima Contraxo matrimonio con felipe martinez Vecino de esta ciudad Y al tiempo que se selebro dho matrimonio el dho mi marido Y yo le dimos por quenta de sus lexitimas Paterna y materna hasta en cantidad de vn mill y quinientos ducados de vellon poco mas o menos En dineros Alaxas y ropa de vestir de que se otorgo escriptura Por ante vno de los escribanos Publicos desta ciudad declarolo para que conste——————————————————

(1) Ni Ceán ni González de León citan cuadros de Valdés en San Agustín.

Itten en el dho nombre declaro que sor maria de la conzepcion Religiosa Profesa En el convento de sant Clemente El Real desta Ziudad mi hixa lexitima y del dho mi marido al tiempo que se zelebro su profesion se distribuyeron en el dote yngreso Y demas gastos vn mill y quinientos ducados de vellon Con poca diferencia Y la dha religiosa en tiempo y en forma hiço renunziazion de su lexitima Paterna Y materna en el dho mi marido Y en mi por ante Bernardo Garzia escrivano publico desta ciudad declaro en nombre del dho mi marido para que conste ————————————————

Itten Por el dho Poder para testar el dho Juan valdes mi marido me nombro por su Albazea juntamente con lucas gregorio de valdes mi hixo lexitimo y del dho mi marido Y en cumplimiento de su voluntad me nombro por tal albazea y nombro a el dho mi hijo Y me doy y le doy Y a cada vno In solidum Poder cumplido para poder cumplir Y executar este testamento Y vender y rrematar sus vienes Y hacienda en almoneda o fuera de ella y usar del dho cargo aunque sea pasado el Termino del derecho Y muchos mas Y para rezeuir Y cobrar lo que se le estubiere deuiendo Y Pareser en juicio Porque asi fue su Voluntad————————————————

Itten Por el dho Poder para testar El dho mi marido dexo y y nombro Por sus Vnicos y Vniversales herederos a la dha doña luisa Rafaela muger del dho felipe martines Y a doña euxenia maria = Y al dho lucas gregorio Y a la dha doña Antonia Ildefonsa de Valdes todos los quatro mis hijos lexitimos y del dho mi marido Y en Cumplimiento de su voluntad Yo los dexo e Instituyo Por tales sus herederos en todos sus Bienes y hazienda que pareziere auer quedado por su fin Y muerte Y en los demas sus derechos Y acciones y ayan dhos bienes Por Yguales Partes trayendo la dha doña luisa rafaela los dhos Vn mill Y quinientos ducados que a lleuado Por quenta de las dichas sus lexitimas a colacion Y particion en la dha herencia = Y mediante la dha renunzia hecha por la dha soror Maria de la Conzepcion no la Ynstituyo el dho mi marido ni Yo la nombro por tal heredera en los dhos sus Vienes = Y atento a que la dha doña euxenia maria es de hedad de veinte Y quatro años (1) y la dha doña Antonia Ildefonsa de hedad de diez Y nueue por la misma clausula El dho mi marido me nombro por tutora Y curadora de las Personas y vienes de las susodhas mis dos hijas Y suplico a cualquier señor juez ante quien esta clausula se presentare me disierna el dho cargo

(1) Remitimos al lector a la nota (1) de la página 170.

sin pedirme fianças ni otra satisfaçion alguna Por quanto el dho mi marido me dexo releuado de ellas————————

Itten a manera de Inbentario declaro que por fin y muerte del dho mi marido quedaron diferentes vienes que son los siguientes———

Primeramente vna cama de nogal bronceada————————

Itten tres colchones de lienzo listado con sus henchimentos de lana

Seis sauanas de ¿bramante? vsadas = dos almohadas de crea con sus henchimientos = Vn cobertor blanco = vn paño de Bayeta de cordoua de mediados = Vna arca de zedro de siete cuartas de largo poco mas o menos con su llave = quatro sillas Y quatro taburetes con agallones de seda y clauazon dorada de mediada = Vn bufete mediano de zedro con su caxon = Vn paxito de estrado embutido en marfil————————

Itten vn tauernaculo Con dos Gauetas de ebano y marfil———

Vna hechura de nuestro Señor Crucificado de mas de media vara de estatura con su dosel de tercioPelo carmesi de mediado————

Tres lienzos de pintura de A bara de largo con sus molduras El vno de la presentacion de nuestra Señora Y el otro de S^ta^ Rosa de biterbo Y el otro de santa rosa maria————————

Itten dos lienzos Redondos Con sus molduras doradas de a vara y media en quadro de diferentes deuociones————————

Itten tres paises de a dos varas con poca diferencia——————

Itten vn velon de azofar = Vna caldera grande de cobre y vn almires con su mano = Una copa de madera con su sartenexa viexa de cobre————————

Itten las mexoras goze Y mas Valor de renta de las Casas En que de presente viuo que son junto a El hospital del Amor de Dios desta ciudad Y su Propiedad Pertenece a la santa Iglesia de ella la qual gozaua El dho mi marido por tiempo de quatro vidas las dos Primeras la del susodho Y la de la dha doña Luisa Rafaela nuestra hixa Corrientes a la par Y otras dos subcesibas con facultad de nombrar El Vltimo que de los dos falleciese Y en zierto precio de mrs que consta Por la escriptura que dello ay Por lo qual toca el nombrar en la terzera vida de ellas a la dha nuestra hixa————————

Itten vnas casas que El dho mi marido gozava a Tributo Perpetuo Inmediatas a las de ariua (arriba de que pagaua En cada vn año quatro zientos y zinquenta Reales de vellon a D. Joseph de Luna vecino de jerez de la frontera Como Capellan de vna Capellania que se sirue en el monasterio de religiosas de la Conzepcion de nuestra Sra junto a san miguel Conforme a los ynstrumentos que de ello ay————————

Todos los quales dhos vienes son los mismos que quedaron por

fin y muerte del dho mi marido y Juro a dios y a vna cruz segun forma de derecho que no se ni tengo notizia de que ayan quedado otros algunos Y si parezieren los manifestare Y pondre por Inventario Y los referidos como tal albaçea me obligo a tenerlos en mi Poder de Pronto y manifiesto para dar quenta de ellos a quien lexitimamente Toquen y pertenescan Y de los que aqui ban expresados me doy Por entregada a mi voluntad y renuncio las leyes de la entrega y Prueba del Recivo Como en ellas se contiene——————

Itten Por el dho Poder para testar El dho mi marido Reuoco y doy por ningunos todos y qualesquiera testamentos mandas codicilos poderes Para testar y otras ultimas dispoziziones que el dho mi marido aya fecho Y otorgado para que ninguno valga ni haga fee en juisio y fuera de el Y en su nombre declaro se cumple su ultima Voluntad segun me lo dexo comunicado——————

En firmeza de lo qual asi lo otorgo ante el Presente escriuano y testigos ques fecho En seuilla en Primero dia del mes de nouiembre de mill y seiscientos Y nouenta años Y la otorgante que io el dho escriuano publico doy fee que conozco *no firmo Porque dixo no sauer* a su ruego lo firmo vn testigo = Y este testamento Por lo que mira a el Inbentario se hiço Con Interuencion del lizenciado Don Diego de la torre y esquibel como Padre y Curador de meñores desta ciudad quien lo firmo de su nombre y yo el dho escribano doy fee lo conozco testigos Luis de montes de oca Y Sebastian Burgueño vecinos desta dha ciudad en la collacion de santa Maria Magdalena Y miguel de santander escribanos» etc. A continuación se salvan las enmiendas y firman y rubrican el escribano autorizante y los testigos (1).

La lectura de estos dos últimos documentos confirma la situación precaria en que el ilustre artista dejaba a su familia, la cual sólo contaba para atender a sus necesidades con las insignificantes rentas vitalicias de la miserable casa de la Cruz de la Parra y la de la calle del Amor de Dios, contigua a la que les servía de morada, que no creemos tampoco mereciera ninguna de ella el calificativo que entonces solían aplicar a las grandes viviendas, llamándolas casas principales (2). A esto redú-

(1) Of. 11, lib. II de 1690, fol. 1.262.—*(Arch. de Protocolos.)*

(2) Fallecido Valdés, tuvo su viuda que reconocer el tributo a que se hallaba afecta la casa propia de la capellanía de D.ª Jerónima de Campoverde, haciéndolo así, como acredita la escritura que extractamos, porque en ella se fija claramente la situación de dicha finca; y esto lo hacemos por si acaso algún día nuestro Ayuntamiento quisiera, como debe, rendir el pobre homenaje de una lápida dedicada a la memoria de su ilustre hijo. Debló aquélla ocupar el área o áreas de las que en dicha calle tienen hoy los números 15 o 17.

"Dª Isabel Carrasquilla viuda de Juan Valdes vecina a Sn andres otorgo y conozco en favor del Hospital de S. Bernardo que llaman de los viejos de esta ciudad y de los Sres administrador y hermanos de el y digo que por quanto D. Juan Sanchez de Sells presbitero en nombre y con poder que

jose la fortuna que pudo reunir aquel hombre eminente en su profesión, al cabo de sesenta y ocho años de una laboriosísima vida; pues, a juzgar por las partidas que figuran en el Inventario de muebles, tampoco los poseía de gran estimación, antes revelan aquéllas más bien pobreza que lujo. Quedó, pues, su viuda con sus hijas Eugenia María y Antonia Ildefonsa solteras, sin otro amparo que el de su hijo Lucas, el cual no podía tampoco favorecerlas mucho, cuando, andando el tiempo, tuvo que ausentarse de esta ciudad y aceptar un cargo de profesor de matemáticas de los cadetes en el Departamento de Marina de Cádiz, prueba de que no podía vivir en Sevilla de sus pinceles (1).

El único homenaje que, hasta ahora, ha tributado Sevilla a su ilustre hijo, representada por su Ayuntamiento, ha sido harto mezquino, y, por tanto, no merece el nombre de tal: ¡rotular una calleja *de tercer orden* con el nombre del gran artista! En cambio, vías muy principales ostentan los de políticos vividores, que sólo se distinguieron por su audacia o por su travesura electoral, en premio de la que

---

tuvo de D. José de la Luna vecino de Jerez de la Frontera capellan de la capellania que en el convento de monjas de la Concepcion de junto a la iglesia de S. Miguel de esta ciudad fundo Dª Jeronima de Campoverde y en virtud de licencia del Sr. Provisor de este arzobispado dio a tributo perpetuo al dho mi marido una casa finca de la dha capellania en la dha collacion en la calle del Amor de Dios cerca del mismo convento que linda con la casa que hace esquina que es de la fabrica de la Colegial del Salvador y con casa que ha labrado Jeronimo de Valfagon y por detras de ella linda con la casa de mi morada que es de la santa Iglesia de esta ciudad para que el dho mi marido la gozase y tuviese por bienes suyos con el cargo de un tributo perpetuo de 1500 mrs de renta que sobre ella se paga en el dho hospital que es el numero 100 de sus posesiones y en cierta cantidad de renta para la dha capellania por escritura ante Juan Muñoz Naranjo.... en 14 de marzo de 1678 despues de lo cual el dho mi marido labro y reparo la dha casa y la incorporo en la que yo vivo *que es la que afronta coñ la calleja que baja de San Andres a la dha calle del Amor de Dios* el cual dho tributo perpetuo es el mismo que antes pagaba y reconocio al dho hospital D.ª Ana Nuñez viuda de Jeronimo Alvarez por escra ante Diego de la Barrera en 30 de Noviembre entrante el año de 1575...." Continúa el documento reconociendo el tributo. 28 Junio 1692. A título de curiosidad damos otro facsímil de la firma de D.ª Isabel de Carrasquilla (véase la página 85), la cual, por lo visto, no era muy escrupulosa con la verdad, olvidándose, a veces, de sus declaraciones ante notarios de que no sabía escribir.

+ D.ª Ysabel de carrasquilla

Of. 1.°, lib. 1 de dicho año, fol. 978.—*(Arch. de Protocolos.)*

(1) He aquí su partida de defunción: "D. Antonio Muñoz de Arenilla, Presbítero, Cura Coadjutor de la Parroquia de Sta. Cruz de la ciudad de Cadiz, Certifico: Que en el libro noveno de finados, y al folio 274, se halla la partida siguiente:

"En Cadiz viernes 23 de Febrero de 1725 se enterro por la tarde en San Antonio con Cruz alta D. Lucas Valdes, natural de Sevilla viudo de Dª Francisca de Rubias (sic) y Sandobal vivia frente del Campo santo en Casas de D. Gabriel Tiñagero. Recibio el Santo Oleo, no tubo de que testar. Murio en 22 y lo firme como Cura semanero.—*Dr Antonio Juan Vaiz de Sera.*"—Concuerda con su original citado.—Cádiz 5 de Diciembre de 1907.—*Antonio Muñoz de Arenillas.*" (Rúbrica.)

el cacique protector, reconociendo tan relevantes cualidades, elevó a la categoría de personaje al vulgarísimo sujeto. El criterio que, en en estos últimos años sobre todo, ha observado la Corporación popular en cuanto a la rotulata de las calles, no ha podido ser más disparatado, pues dejando en el olvido, seguramente por ignorancia, centenares de nombres de sevillanos ilustres, ha preferido, en vez de honrar a los propios, ensalzar a los extraños, unas veces, y otras satisfacer exigencias políticas, como antes dijimos. Esta forma, pues, de enaltecer y perpetuar la memoria de prestigiosos varones ha caído ya en tal descrédito, que nada significa, y por tanto, lo que debió ser testimonio de honra, no lo es, por los precedentes sentados.

La Real Academia de Bellas Artes, por su parte, ha tributado al pintor insigne su homenaje de cariño y de admiración, dedicando a las obras que de su mano conserva nuestro Museo una *Sala* especial, llamada *de Valdés,* cuyas obras de instalación y decorado han sido costeadas por nuestro ilustre convecino el Sr. D. Pedro de Zubiria, Marqués de Yanduri, dando, una vez más, alto ejemplo de patriotismo, de generosidad y de cultura. Finalmente, en estos días se ha colocado en el muro extremo de la nave del Evangelio de la iglesia parroquial de San Estéban una losa de mármol blanco con la inscripción siguiente:

✠

EL DIA 4 DE MAYO DE 1622
FUE BAVTIZADO EN ESTE TEMPLO PARROQVIAL
DE SAN ESTEBAN EL INSIGNE PINTOR
JVAN DE VALDES LEAL.
VN SEVILLANO ENTUSIASTA
DE LAS GLORIAS DEL GRAN ARTISTA
LE DEDICA ESTE MARMOL PARA PERPETUAR
LA MEMORIA DE TAN FAUSTO SUCESO
MCMXV

El nombre, pues, de Juan de Valdés, que rotula una calle sevillana, no es, ni puede considerarse ya, como un homenaje al artista, y, por lo tanto, aunque seguros de que nuestra voz ha de perderse en el vacío, nos permitiremos proponer a la Corporación municipal que, reparando injustos olvidos, acuerde, por lo menos, colocar una lápida conmemorativa con un busto o medallón, retrato del artista, en la fachada de la casa en que murió el ilustre pintor sevillano, que es la

señalada con el número 17 de la calle Amor de Dios (1), en la cual ocurrió su fallecimiento; y en comprobación de este dicho vamos a consignar los datos que acreditan los lugares que ocuparon las casas en que moró el artista y el de la en que tuvo lugar su defunción.

Ya hemos visto que en 1658, a su regreso de Córdoba, tomó en arrendamiento casas en la collación de San Martín, propias de D. Juan Raimundo de los Reyes, las cuales hallábanse «junto a la Alameda,» o, lo que es lo mismo, al extremo de la calle del Amor de Dios.

Por la partida de casamiento de D. Andrés Chamorro de Valenzuela (25 de Diciembre de 1662) se demuestra que el matrimonio Valdés seguía morando en la misma casa, *frente* al Hospital de aquel título, que en esta fecha comprendía el área del jardín de la que actualmente hace esquina a las calles del Amor de Dios y a la de Delgado, cuya entrada está por la de Trajano y lleva el número 20. Creemos, pues, que la casa del pintor debió ocupar el espacio comprendido desde la esquina de la calle Morgado al actual Instituto (convento que fué de San Pedro Alcántara), constándonos que se hallaba junto a la Alameda y frente al Hospital, cuyo edificio concluía, como queda dicho, en la esquina de calle Delgado.

En 1663 parece que debió haber trasladado su morada a otra casa, sita en la mediación de la misma calle, perteneciente ya a la parroquia de San Andrés, pues así consta en la escritura que otorgó con el convento de San Laureano, sobre el usufructo de una capilla para el gremio de pintores, en cuya carta obligóse a ejecutar un lienzo para el refectorio de dicho convento. (3 de Octubre de 1663.)

En 27 de Abril de 1665 tomó en arrendamiento por tres vidas, la suya, la de su mujer y la de un hijo, casas en la calle del Amor de Dios, propias de los beneficiados de San Andrés.

En el auto capitular de 16 de Diciembre de este mismo año se habla de otras casas propias del Cabildo eclesiástico que tomó también en arrendamiento en dicha calle.

En 14 de Marzo de 1678, según escritura ante Juan Muñoz Naranjo, tomó a tributo casas en la calle del Amor de Dios, propias de la capellanía de D.ª Jerónima Campoverde.

Valdés, por lo visto, además de la casa en que moraba, que era de su propiedad, hubo de tomar en arrendamiento otras, a las cuales se refieren el primer contrato de 1665, el auto capitular eclesiástico

---

(1) Pudo también haber formado parte de la casa morada de Valdés la que hoy lleva el número 15, si estrictamente nos atenemos a la frase "enfrente de la calleja que va de San Andrés a el Amor de Dios."

del mismo año y el segundo contrato de 1678. Fueron, por tanto, tres las casas tomadas en arrendamiento vitalicio, además de la en que moraba, situadas en la misma calle del Amor de Dios, las cuales, a su vez, alquilaría para obtener algún pequeño lucro.

En la escritura de venta de su esclava Polonia (19 de Octubre de 1679) determínase de manera dudosa la situación de la que le servía de morada, pues en dicho documento consta que era vecino «*en la calle que del Hospital del Amor de Dios va a las casas de Juan Gutiérrez Tello*» (1). Si tomamos esta frase al pie de la letra, dicha casa debió estar en la calle que llamamos hoy de García Tassara; pero, en nuestra opinión, la duda que parece desprenderse de las mencionadas palabras depende de mala redacción del contrato, como lo veremos confirmado por los documentos siguientes:

En la escritura otorgada para construir el Monumento de Semana Santa de Arcos de la Frontera consta que Valdés hipotecó las casas en que vivía *en la calle del Amor de Dios* (1680), prueba de que dicha finca era de su propiedad, añadiendo «que lindaban con otras *que tenía de por vidas,* propias del Cabildo eclesiástico. (Las que había tomado en 1665, como antes dijimos.) Por último, en su partida de defunción dícese «*que viuia enfrente de la calleja que ba de San Andres a el Amor de Dios junto a una cochera.*» Ante tan explícito dato no cabe duda que Valdés falleció, como antes dijimos, en la casa número 17 de la calle Amor de Dios.

(1) Ignoramos dónde estuvieron emplazadas.

IX

Cuadros de Valdés cuya clasificación cronológica estimamos dudosa.—«San Pedro libertado de la cárcel».—El mismo asunto y «Visión del Santo Apóstol».—«San Lázaro y sus hermanas».—Los cuadros del Palacio Arzobispal.—Los de este Museo: «La Virgen camino del Calvario,» «La Ascensión» y «La Concepción» y «Los Desposorios místicos de Santa Catalina. —Los medallones del retablo de Nuestra Señora del Rosario en la iglesia de San Andrés.—Los lienzos de la Sra. Marquesa de San José de Serra.—Los de los Sres. Farfán, González Abreu, Palacios Cárdenas, Gamero Civico, Boza y Silva Scholtz, Calderón Ternero, Viuda de Acevedo y Srtas de Cavaleri y de Gutierrez Mensaque.—Los de la Muerte de San Ignacio y dos bustos de Santos del Museo de Córdoba. —El de San Miguel, de la iglesia de San Pedro de la misma ciudad.—«La Concepción de Hinojosa del Duque».—Los Arcángeles «San Gabriel,» del Sr. Avilés; «San Miguel» y «San Rafael,» de la Sra. Viuda de Milla; los cuadros de los Sres Marqués de la Vega Inclan, Lázaro, y Beruete y Moret.—«David, vencedor de Goliat».—La «Santa Bárbara» de los Sres Campany.—Diez y seis cabezas de Santos Mártires.—Bocetos para los cuadros de «Las Postrimerías,» de los Sres. Verdes Montenegro y General Rexa.—«Presentación de la Virgen en el Templo.» del Marqués de Rafal.—El «San Rafael,» del Sr. Montes Lora.—Los cuadros de los Sres Dr. Carvalho y Mr. Nicoll, de París.—Los del Museo de l'Ermitage, de la Spanish Society, de New York, y los del Sr. Cremer, de Dormunt.—Los de la colección Edgar Vincent, en Esher (Inglaterra).—La «Concepción» del Museo de Cádiz y otros dudosos.—«San Hugo» e «Imposición de la casulla a San Ildefonso».

Dedicamos este capítulo a tratar de las obras, no pocas, por cierto, que, para nosotros, son de dudosa clasificación cronológica en la vida del ilustre artista. Mejor que vagar por los dilatados campos de la fantasía y de las deducciones más o menos sutiles y fundadas, preferimos confesar lealmente las deficiencias de nuestra crítica, que, si no satisface la natural curiosidad del lector, tiene la ventaja de no extraviarlo en el juício que pueda formar de la labor del maestro durante el transcurso de su vida. Ya el Sr. Beruete, muy discreta y acertadamente, dijo en su notable libro: «Sería interesante hacer algunas observaciones al final de este estudio, a modo de resumen, en la que se fijaran los cambios en la producción del pintor, y pudieran establecerse así ciertas épocas en que agrupar sus obras. Al comienzo de nuestro trabajo indica-

mos la dificultad de esto; aquella indicación, que podía estimarse en cierto modo gratuíta, creemos que no lo será así ahora para quien haya seguido atentamente la marcha del artista desde sus comienzos hasta sus últimos años. Este hombre extraordinario cambia, sí, en su modalidad artística, pero estos cambios no tienen una explicación fundada, y él mismo vuelve sobre su transformación para repetir lo anterior o para seguir por otro camino distinto de ambos. Con frecuencia le hemos visto producir simultáneamente dos cuadros destinados a un mismo lugar, y, sin embargo, de carácter e inspiración diversos.

Nervioso, inquieto, impresionable, presenta su obra múltiples y diversas fases, *y es imposible* establecer entre ellas una cronología.

¡Cuántas veces, ante un lienzo suyo, tratábamos de establecer su fecha, y cuando creíamos haber conseguido algo, un dato o un documento indubitable nos la adelantaba o atrasaba en varios años! Obras de su juventud acusan una maestría que no se advierte en otras de edad madura.»

Después de estas sinceras y leales manifestaciones, con las que estamos de acuerdo en un todo, sólo nos cumple decir que mucho nos habría complacido también ofrecer a la vista del inteligente el cuadro completo de la labor artística de Valdés, y, una vez clasificadas sus obras cronológicamente, agrupadas por épocas, que los lectores hubiesen podido apreciar el desenvolvimiento de su poderosa inteligencia en las diversas fases de su vida: su infancia, juventud, virilidad y postrimerías; pero no obstante el detenido examen que de sus cuadros hemos hecho, concluímos por declararnos incompetentes, al punto que, si muchos de sus cuadros no estuviesen fechados, seguramente nos habríamos equivocado al atribuir su ejecución a determinadas épocas de su vida. ¿Quién estimaría que el lienzo de *Los Desposorios,* de la Catedral, fué pintado después de las magistrales obras del Carmen de Córdoba? El enorme cuadro de *La Exaltación de la Santa Cruz,* existente en el Hospital de la Caridad, ¿podría considerarse obra ejecutada seis años antes de su muerte, o más bien en los comienzos de su vida?

Mientras más detenidamente se estudian las obras de Valdés, más acrece la dificultad de su clasificacion cronológica, y para convencerse de ello basta acudir a la prueba de fijarnos en algunas de sus obras, y, después de clasificarlas en nuestra mente, acudir a las fechas que tienen consignadas por su autor; casi siempre que lo hemos hecho, la realidad nos ha demostrado que estábamos equivocados.

Si nos fueran conocidas las intimidades de su vida; si supiésemos las condiciones en que pintó algunos de sus cuadros, las exigencias del que se los encargaba, la situación económica de su casa y familia, el estado de su espíritu, con otras circunstancias que pudieron haber influído en la labor del artista, nos explicaríamos tales diferencias que notamos en la fecundísima producción de Valdés; pero como ninguno de estos pormenores ha llegado hasta nosotros, no podemos hacer más que fundarnos en aquéllas y considerarlas causas de los efectos que advertimos. Y siendo esto así, ¿hemos de atrevernos a fijar la época en que hubo de ejecutar muchas de sus obras? No, por cierto; quédese esto para una inteligencia más perspicaz, para un espíritu más analítico y observador; por nuestra parte nos contentamos con dar a conocer algunas de aquéllas, cuya existencia se ignoraba. Ahora, que los críticos expertos determinen las fechas en que fueron pintadas.

Una excepción, sin embargo, creemos que puede hacerse con los cuadros en que aparece, muy viva, la influencia de los grandes maestros sevillanos que le precedieron, sobre todo de Herrera *el Viejo,* lienzos que parece razonable se atribuyan al primer tercio de su vida artística; pero cuando, pasado éste, adquirió Valdés un estilo propio; cuando suavizó, por decirlo así, las energías de su paleta, entonces, repetimos, ofrece para nosotros dificultad insuperable la clasificación cronológica de aquéllas. ¡Cuánto nos habría complacido haber descubierto alguno de los lienzos que pintara en sus mocedades, los cuales, firmados y fechados, no dejaran lugar a dudas!

Vamos, pues, a dedicar algunas páginas a los cuadros que no nos hemos atrevido a clasificar, y entre los cuales figuran no pocos, desconocidos hasta aquí de los críticos, que hemos tenido la fortuna de encontrar.

San Pedro libertado de la prisión por un Angel.—Consérvase en la Sacristía de los Cálices de la Santa Iglesia, y llama desde luego la atención por su. fuerza de color, si bien nótase en él que su autor prestó más atención y pintó con más cariño la figura del ángel que la del apóstol, pues las miradas fíjanse más en la apuesta y elegante de aquél que en la del santo apóstol, por hallarse la primera casi en el centro del cuadro con sus alas desplegadas, la pierna derecha sobre el último peldaño de una escalinata, y con el brazo del mismo lado muestra al apóstol la salida de su prisión. Viste una tunicela de blanco cendal, que

transparenta otra carminosa clara y manto rojo, ondulante en sus bordes, para dar más fuerza al efecto de la visión celestial, mientras que San Pedro hállase a la derecha, casi tendido en el suelo, al pie de un pedestal que sostiene un tercio de columna, apoyando su brazo y mano diestros en el pavimento, los cuales sirven de sostén a su torso, pues se halla en actitud de incorporarse. En el ángulo de la izquierda aparece dormido un soldado, y a la derecha, en segundo término, confundido con la obscuridad, hay otro de pie. El fondo es más bien el de una monumental estancia que el de lóbrega y triste prisión; así parecen indicarlo algunos pormenores constructivos, tales como el despiezo de los sillares, las proporciones de la escalinata y el pedestal con su columna. La cabeza del ángel, que se hallaba dañada por la acción corrosiva de las heces de los murciélagos, fué restaurada por la peritísima mano del Sr. D. Gonzalo Bilbao en 1913. (1.88 m. × 2.21 m.)

Al fijar la vista en las figuras de este cuadro acuden a la mente recuerdos de otros: el ángel tiene mucha analogía con el que se ve en primer término en el cuadro de la *Flagelación de San Jerónimo,* con la diferencia de que éste hállase de espaldas y aquél está casi de frente; y en cuanto a la cabeza de San Pedro, es la misma de los lienzos existentes en Córdoba en las iglesias del nombre del mismo apóstol y en la de San Juan, parecidísimas las tres, por cierto, al discutido cuadro que conserva la Academia de San Fernando con la imagen del mismo Santo Pontífice, y que, en nuestra opinión, es de manos del maestro.

Ahora bien, el Sr. Romero de Torres, al tratar del San Pedro que se conserva en Córdoba en la iglesia del mismo título, lo considera coetáneo del San Andrés existente en aquella ciudad, o, lo que es lo mismo, que ambos corresponden a los primeros tiempos de Valdés; cuando juzga el lienzo del Apóstol que se conserva en el templo de San Juan de la misma ciudad, parece también inclinado a creerlo obra de la misma fecha, si bien «más entonado y agradable de color;» en cambio, el de Sevilla lo estimamos de su época floreciente, y valiéndonos de una frase vulgar, pero muy gráfica, diremos que están todos cortados por el mismo patrón. ¿Cómo, entonces, explicarnos las semejanzas entre las cabezas de los cuadros de Córdoba con la del lienzo sevillano, que parece, a juzgar por la figura del ángel, coetáneo de los de *La Flagelación* y de *Las Tentaciones de San Jerónimo,* pintados en 1657?

No queremos pasar por alto un pormenor que se aprecia

a simple vista en este cuadro: la posición de las manos del ángel, especialmente la de la derecha, que bien puede ser considerada como *característica* del pintor sevillano, que llamamos así porque la hemos observado en muchos de los cuadros del maestro; con la palma hacia arriba; el pulgar levantado; el índice, alto unas veces y caído otras, y los restantes dedos hacia arriba, más o menos abiertos. Repítese este pormenor en la figura de San Lázaro, en el cuadro que representa a dicho santo con sus hermanas Santas Marta y María Magdalena, y en el que, con el mismo asunto de *San Pedro libertado de la prisión,* se encuentra en la Capilla bautismal de nuestra Basílica; en el retrato de D. Miguel de Mañara; en el mendigo que se ve en el ángulo izquierdo del gran lienzo de *La Exaltación de la Cruz;* en uno de los caballeros pintados a la derecha, del que representa *El Milagro de la hermana de Santa Clara,* que posee el Sr. Bonsor; en otro de los personajes que figuran ascender por la escalera que conduce al templo en que se celebran *Los Desposorios de Nuestra Señora* (Catedral); en el *San Francisco,* del boceto del Sr. Farfán; en el ángel de segundo término del cuadro de *La Flagelación de San Jerónimo;* en las dos manos de la Santa Ana; en el lienzo de *Los Desposorios místicos de Santa Catalina;* en la derecha de la figura que parece hablar con Nuestro Señor; en el cuadro de *La Disputa con los Doctores,* del Museo de Madrid; en la de *San Elías destruyendo los altares de los idólatras,* y en otros muchos más, cuya enumeración omitimos para no cansar al lector, al cual bastan estas citas para que no pase inadvertido tal detalle cuando examine las obras del artista sevillano, el cual gustaba también de aumentar el interés del público pintando en los últimos términos de sus cuadros asuntos de la vida del personaje principal, con figuras muy pequeñas, *tocadas* con una gracia y ligereza notabilísimas.

Por último, consignaremos que este bello lienzo, acaso porque se encontraba muy maltratado en varias partes principales, ha sido objeto de imperitísimas restauraciones y de groseros repintes, como lo demuestran el pie derecho del soldado que se halla en el ángulo izquierdo, casi toda la túnica verdosa del santo Apóstol y el manto amarillo del mismo, así como la figura del otro soldado que se ve a la derecha del espectador.

Otros dos cuadros más de Valdés posee nuestra Basílica, los cuales decoran los muros de la Capilla Bautismal, y representan una visión de San Pedro en la cárcel y al mismo Santo libertado de la prisión por un ángel. En el primer lienzo referido vemos

al Apóstol arrodillado, en actitud suplicante, ante Jesucristo, que se le aparece, iluminado por celestiales resplandores, de pie, apoyándose en la cruz. Rodéanle querubines y ángeles niños, y con el dedo índice de su mano derecha señala a San Pedro el sacrosanto madero. A la izquierda resalta en el fondo obscuro del cuadro una media figura de otro encarcelado.

El segundo asunto, *San Pedro libertado de su prisión por un Angel,* tiene algunas analogías en su composición con el cuadro antes citado de la Sacristía de los Cálices. La acción se desarrolla también en la parte alta de una escalera. A la derecha se ve una columna sobre su correspondiente pedestal; al pie de éste, sentado en la última grada, duerme un soldado. El ángel y San Pedro están de pie y en actitud de bajar las gradas. (0.82 m. × 0.91 m.)

Nos inclinamos a creer que estos cuadros pertenecen a la primera época del ilustre artista, y es de sentir que estén en mal estado de conservación, especialmente el segundo de ellos, que se encuentra roto en el tercio inferior de la derecha.

En la Sacristía de la Capilla de Nuestra Señora de *La Antigua,* en esta Catedral, existe un lienzo que, sin duda, ejecutó Valdés con verdadero amor. De correcto dibujo, muy bello de color, pintado con la maestría de que era capaz, nada hay en él efectista, ninguno de aquellos rasgos de su natural fogoso que, a veces, lo llevaban a cometer verdaderos desaciertos. Es un cuadro reposado, de gran realismo y de hermosa ejecución. Representa a *San Lázaro con Santas Marta y María Magdalena;* los tres aparecen de medio cuerpo, sentados ante una mesa; las Santas en sus extremos, y San Lázaro en el centro, revestido de pontifical, sostiene con su mano izquierda un crucifijo, y está en actitud de dirigir la palabra a sus hermanas, especialmente a la Magdalena, a la cual mira intensa y amorosamente; y con su mano derecha, mostrándole al Crucificado por nuestras culpas, parece hablarle de los padecimientos del Dios Hombre para redimirnos del pecado. La expresión de dolor de la Magdalena es admirable y conmueve profundamente la mística unción con que escucha a su hermano. No fué el maestro tan afortunado al representar a Santa Marta, la cual, apoyadas sus manos en un libro, mira al espectador cual si no tomase parte en el asunto. (1.11 m. × 1.67 m.)

Cuando buscábamos con todo interés en el Palaçio Arzobispal los cuadros que vió en él Ceán de *La Vida de San Ambrosio,* que no tuvimos la suerte de hallar, nos quedamos sorprendidos al descubrir tres grandes lienzos con asuntos de la Vida de la Virgen, que, en

nuestro concepto, son obras indudables de los pinceles de Valdés, circunstancia que nos induce a pensar si teníamos ante la vista parte de la colección de los doce que pintara el maestro para doña María Ana de Brito en 1686.

Represéntanse en los mencionados cuadros los asuntos siguientes: Visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel, la presentación de Nuestra Señora en el templo y la de su Divino Hijo en el mismo. Todos tienen, con corta diferencia, iguales medidas, y desde luego se ve que formaron parte de una colección. En el primero hállase a la derecha, y en la puerta de un lujoso edificio, a la Santa que recibe a la Madre de Dios, acompañada de San José. Fondo de calle con sencillas construcciones. (2.08 m. × 1.60 m.) En el segundo vemos a la derecha, sobre el último peldaño de una gradería circular bastante elevada, y a la puerta del templo, al Sumo Sacerdote, que, con los brazos abiertos y el cuerpo inclinado, espera cariñosamente a la Virgen niña, que, vestida de blanco, asciende hacia él. Al pie de la escalera hállanse San Joaquín y Santa Ana. Es de notar en este cuadro la maestría con que están ejecutados los pormenores arquitectónicos, que, si son algo fantásticos en cuanto a la perspectiva, revelan al peritísimo artista decorador, muy acostumbrado a trazar detalles ornamentales. (2.08 m. × 1.30 m.) De manera muy análoga hállase compuesto el asunto representado en el cuadro tercero. A la puerta del templo, flanqueada de columnas salomónicas, vese al sacerdote Zacarías sobre el último peldaño de una escalinata de poca altura, esperando a la Virgen, que se aproxima y lleva en los brazos a su Divino Hijo. Detrás San José y dos figuras de hombres. Fondo de edificios. (2.08 m. × 1.30 m.) Todas las figuras de estos asuntos son mayores que la mitad del natural.

Estos tres cuadros, por su técnica y colorido, tienen gran semejanza con los existentes en el Museo del Prado: la *Presentación de la Virgen en el templo* y *Jesús disputando con los Doctores.*

Puede verse asimismo en el Palacio Arzobispal otro cuadro de Valdés que representa a San Fernando impetrando el favor de San Isidoro durante el cerco de esta ciudad. De rodillas ante su tienda de campaña, está el Santo Rey dirigiendo sus ruegos al Santo Obispo, que aparece sentado en trono de nubes en el ángulo superior izquierdo del lienzo. Viste el primero manto rojo de brillante entonación con muceta de armiño, jubón amarillo y gregüescos de fondo color de rosa y tiras blancas, y de la cintura pende la es-

pada de cazoleta, con toda la guarnición dorada. A su izquierda, en el suelo, se ven unas piezas de arnés, peto y brazales, y en el fondo un edificio completamente caprichoso y dos figuritas de soldados. Hállase este cuadro torpemente repintado en muchas de sus partes, sobre todo la imagen del Santo Obispo; pero, no obstante su mal estado de conservación y sus repintes, hemos creído que no debíamos omitir su memoria en este libro. (2.07 m. × 1.46 m.)

La Virgen, San Juan y las Marías camino del Calvario.—Es una de las más hermosas páginas de la vida artística de Valdés este lienzo, que se custodia en el Museo de Sevilla, y el cual, desgraciadamente, no se halla firmado; por lo tanto, antes de aventurarnos a conjeturar fechas más o menos fundadas, preferimos incluirlo entre los inclasificables para nosotros.

Hállase representado en este cuadro el terrible momento en que la Virgen, San Juan y las Marías (figuras algo mayores que la mitad del natural) caminan por escarpado monte hacia el Calvario. En la interpretación de este asunto, de abrumadora tristeza, puso el artista su alma entera, reproduciendo aquella tremenda hora de solemne duelo, de amargura infinita, con tintas tan realistas, con tan sentidas expresiones de angustia, que elevan el alma del fervoroso creyente a la contemplación del dolor sublime, expresado con la más artística verdad. La primera figura del grupo es la de San Juan, que adelanta, presuroso, por el áspero camino, y, extendiendo su brazo derecho, señala con el dedo índice a la Virgen el lugar donde agoniza el Salvador, volviendo el rostro hacia ésta con expresión de vehemente ansiedad, cual si temiese llegar tarde a la cima del Calvario. Nuestra Señora, presa de mortal angustia, camina anhelante y presurosa, cual si procurase llegar al lado de su Divino Hijo; detrás de ella se ven las tres Marías. Notabilísimas son las dos cabezas de las que se hallan a la derecha, verdaderos poemas de dolor, y al mismo tiempo modelos de vigorosa ejecución por sus grandes pinceladas y magistral firmeza de toques. El fondo, de celajes obscuro-cárdenos, propios del crepúsculo vespertino, aumentan, con su entonación sombría, la tristeza que revelan todos los personajes, y únicamente, a lo lejos, un punto luminoso del horizonte parece indicar la puesta del sol, que va a ocultarse en el supremo momento en que muere el Dios-Hombre. Dominan, en todo el lienzo, las tintas obscuras, y solamente las cabezas de la Virgen y de las Marías vense iluminadas por los últimos resplandores del crepúsculo. En medio de la soledad, de la calma y de las tinieblas

que avanzan, ¡qué bien se compadecen las lágrimas y el dolor profundísimo de que se ven poseídas todas las figuras!

. . . .

Según el Sr. Beruete, al pintar Valdés este cuadro hubo de inspirarse en pinturas venecianas, *tizianescas,* que pudieron haber llegado a Sevilla. Ni afirmamos, ni negamos. Creemos, sí, que, dadas sus genialidades, las idiosincrasias que constituían el fondo de su carácter, su varia sensibilidad, y contando con sus excepcionales facultades, no hay que buscar en sus obras motivos particulares, u ocasionales, de momento, para explicarnos las aparentes influencias que en algunas se adviertan. Es innegable que pudo ver algún cuadro de Tiziano; pero, ¿tan impresos quedaron en su retina los caracteres distintivos del maestro, su mágico colorido, especialmente, que no pudo sustraerse a la influencia que aquella obra ejerciera en su espíritu, al punto de que, en la entonación general de este patético cuadro, recordase las obras del gran artista veneciano? Con mucha razón, dice luego el experto crítico, que, en este de que tratamos, «no logró Valdés la brillantez del colorido propia de aquella Escuela, y que en este camino del Calvario y en otras obras de esta gama, opacas y pesadas, pierde, en parte, sus cualidades personales de colorista fino y ligero de tintas.» Muy atinada es la observación, pero no se olvide el momento y lugar en que se desarrolla la escena, y cuáles debieron ser los sentimientos que el artista se propuso expresar. No era una visión celestial; tampoco una brillante alegoría, ni un asunto fantástico, sino muy realista, de tan abrumadora tristeza, que no tuvo igual en la historia de la humanidad. (1.44 m. × 2.04 m.)

Entre los cuadros que custodia el Museo de Sevilla, cuya fecha de ejecución tampoco puede precisarse, merecen ocupar puesto señalado los que representan la Asunción y la Concepción.

En el primer asunto mencionado hállase, a la izquierda, un trono de gloria, y sostenida y elevada por tres ángeles mancebos y por dos niños, vemos la imagen de la Virgen, que ha abandonado el sepulcro, el cual descubren otros tres ángeles, también niños, desplegando un blanco sudario. Otros ángeles mancebos, sentados sobre nubes, tañen instrumentos, y en la parte superior del cuadro hállase de pie la figura de Jesucristo, apoyado en la cruz y medio cubierto su cuerpo con un manto rojo, con la diestra extendida y en actitud de recibir una corona y cetro, destinados a su Santísima Madre, que le presenta un ángel.

En el de *La Concepción* vemos a Nuestra Señora de pie, doblada ligeramente la rodilla derecha sobre una nube, y bajo aquél la media luna. Encima de su cabeza una estrella, orlada de cabecitas de querubines, y alrededor numerosos grupos de ángeles niños, que ostentan en sus manos los atributos de la Letanía de la Virgen. Dos de aquéllos, colocados en la parte inferior, castigan con una rama de laurel la cabeza de la serpiente, y pisan su cuerpo, el cual rodea una esfera, emblema del mundo. Las figuras de la Virgen, en ambos cuadros, son de tamaño poco menores que el natural; los lienzos tienen forma de medio punto, y miden cada uno 3.19 m. × 0.1 m.

Son, ambos, singulares composiciones, en las cuales elevó el artista su fantasía a un grado de exuberante inspiración, que fatiga la vista por el conjunto de tantas figuras, de tantos grupos de ángeles niños y mancebos que, en las más variadas actitudes, rodean las imágenes de la Virgen, en las cuales halla sólo reposo la mirada. No conocemos obras semejantes, y, sin duda, en ellas su autor alardeó de su magistral técnica, lo mismo en cuanto al dibujo que en cuanto al color y a la composición.

Aquellos grupos infantiles, alegres y retozones, son deliciosos por sus movimientos y por las expresiones, así como por su belleza, que enamora, aumentando los encantos de la inocencia. En el lienzo de *La Asunción,* el grupo de ángeles mancebos, que figuran sostener y elevar a los cielos a la Madre de Dios, tiene una fuerza de color y una valentía de dibujo singulares, pareciéndonos, al ver sus atrevidos escorzos, que el maestro se complació en acometer dificultades para procurarse la satisfacción de vencerlas, demostrando su pericia. Con estas viriles cualidades contrastan la finura y la delicadeza con que está pintado el trozo del cuadro que representa la gloria, a la cual, como hemos dicho, asciende Nuestra Señora, cuyo rostro y actitud de brazos y de manos abiertas, y cuyas miradas, dirigidas al Altísimo, expresan la inefable y purísima emoción que le embarga en el supremo momento, al divisar la corte angélica, que, tañendo instrumentos, cantan alabanzas a su Divino Hijo. Ambos lienzos debieron ser pintados sin que mediaran más que días en su ejecución. Fueron hijos de unas mismas impresiones e inspirados por el aliento poderoso de la fe; en su factura y en la entonación general no difieren, notándose en ambos el defecto, entonces tan natural en nuestros artistas, de extremar las formas abultadas de las figuras y la ampulosidad y cargazón de los paños, propias del

estilo barroco que invadió todas las esferas, y a cuya funesta influencia no pudo sustraerse, en ocasiones, nuestro biografiado. Ocurre con estas obras lo propio que con todas aquellas cuyos autores se dejaron llevar del prurito de la ostentación y del lujo en los accesorios, pues a la primera ojeada, confundida la vista, no sabe dónde acudir, porque la solicitan mil motivos de curiosidad. Es menester, para aquilatar sus cualidades, que aquélla repose, para que, detenidamente, puedan ser examinadas y apreciadas sus bellezas. No estimamos aventurada la opinión del Sr. Beruete al consignar que Valdés pretendió conseguir en la ejecución de estos cuadros superar o emular, por lo menos, con Murillo, en cuanto al movimiento y brío, demostrando más saber y mayor dominio de la técnica, si bien impresionado por el arte y por las Vírgenes de su compañero.

Menciónanse estos dos cuadros uno en pos de otro, como formando pareja, en el «Inventario de las pinturas depositadas en el Alcázar por orden del Mariscal Soult en 1810,» sin hacer constar su procedencia; pero en el Inventario de este Museo, que lleva la fecha de 12 de Diciembre de 1854, se dice que proceden ambos del convento de San Agustín (1). Muy interesante sería poder precisar la fecha en que fueron pintados, lo cual no creemos difícil, pues, seguramente, debió su ejecución haber sido objeto de contrato entre la Comunidad y el artista, dada la importancia de tales obras; pero, cerrado el Archivo de Protocolos a toda investigación que no produce lucro, nos quedamos con el deseo de ilustrar este punto. (3.19 m. × 2.01 m.)

Dice el mismo Sr. Beruete que Mr. Marcel Nicolle posee en París un precioso boceto, del que más adelante hablaremos, que es una primera idea del cuadro grande de la Concepción, más fresco de color y de una gracia de toque y finura notables.

No están conformes los críticos acerca de la paternidad del cuadro existente en el Museo sevillano, que representa los *Desposorios místicos de Santa Catalina*. Opinión es de respetables críticos que dicho lienzo no es de Valdés; otros, por el contrario, estímanlo por obra del insigne maestro, y, como entre éstos nos contamos, no tenemos reparo en incluirlo entre las del gran artista sevillano, fundándonos, para creerlo así, en la técnica, más que en su entonación general, aun cuando tiene partes en las

(1) Llama la atención que, tratándose de dos cuadros tan importantes, ni el erudito Ponz, ni Gonzáles de León, los mencionen en sus respectivos libros como existentes en aquel templo.

cuales se revela claramente la propensión de su autor por las tintas grisáceas y de ocre claro que empleó generalmente en las figuras de últimos términos. Los pormenores del trono en que aparece sentada la Virgen, imitando ricas rocallas doradas; la franca ejecución de los paños; la presencia de tantos ángeles niños y mancebos, sobre todo los que se ven en últimos términos, a la derecha, *tocados* con la magistral delicadeza y espontaneidad que acostumbraba; la posición de las manos de Santa Ana, y hasta el detalle de las doce simbólicas estrellas que circundan la augusta cabeza de la Virgen, son los caracteres en que nos apoyamos para creer este bello lienzo obra de nuestro biografiado. He aquí cómo lo describimos en el *Catálogo de las pinturas y esculturas del Museo provincial de Sevilla:* «Sentada en un rico sitial dorado, y sobre gradería, está la Virgen, teniendo en su regazo al Niño Jesús. A la derecha, Santa Catalina, en actitud de arrodillarse, para recibir de Aquel el místico anillo, con la espada en la mano izquierda y hollando la corona con el pie derecho; ángeles mancebos llevan su manto. Ante las gradas del trono, tres ángeles niños, con los emblemas del martirio, y a la izquierda un grupo, con Santa Ana, mostrando a Nuestra Señora el Cordero y listón con el Agnus Dei, y en último término un Sumo Sacerdote y ángeles. Figuras de tamaño académico. (1.27 m. × 1 m.)

Opina el Sr. Beruete que este cuadro debió ser de los primeros que pintó Valdés al establecerse en esta ciudad, dadas las diferencias que existen entre él y los demás conocidos, diferencias que son, precisamente, las que han hecho dudar a algunos críticos, como antes dijimos, de que fuese obra del gran pintor sevillano, fundándose, para no estimarlo obra suya, en los tonos claros que en él dominan, en la composición teatral y efectista, tan recargada, que parece imposible colocar tanta figura en tan corto espacio.... Quienes así opinan se olvidan de los dos grandes cuadros de la Asunción y de la Concepción de nuestro Museo, de que acabamos de tratar.

En la capilla de San Lucas, que fué la de los pintores, sita en la iglesia de San Andrés, y hoy advocada a Nuestra Señora del Rosario, consérvanse actualmente en su retablo quince medallones con los Misterios dolorosos, gloriosos y gozosos del Santo Rosario, representados por los asuntos de la *Oración en el Huerto*, la *Flagelación, Coronación de Espinas, Cristo con la Cruz, Crucifixión, Resurrección, La Ascensión, Venida del Espíritu Santo, La Asunción, Coronación de la Virgen, La Encarnación, Visitación de Nuestra Señora, Naci-*

miento, Presentación en el Templo y *Hallazgo del Niño Perdido.* Hállanse en el intradós y jambas del arco del retablo, en tal disposición y recibiendo la luz de tal modo, que es imposible la reproducción fotográfica. Las dimensiones varían entre 0.45 m. × 0.21 m.; 0.39 m. × 0.29 m., y 0.33 m. × 0.49 m. Atentamente examinados, no cabe duda de su autenticidad. Todas las figuritas están hechas con mucha gracia y con la facilidad tan peculiar del maestro.

Uno de los más bellos ejemplares que hasta ahora conocemos de la finura y delicadeza de pincel del artista sevillano, es, indudablemente, el cuadro que representa a la *Sagrada Familia,* propio de la Sra. Marquesa viuda de San José de Serra, en el cual, desde luego, llama la atención la manera original con que se halla representado el asunto.

En el interior de amplio aposento vese a la izquierda a San José, el cual, apoyando su diestra en el extremo de un banco de carpintero, detiénese en su labor y parece dirigir su palabra a la Virgen, representada a la derecha. Suspende ésta también sus rezos, en que parecía ocupada, puesta de hinojos ante un reclinatorio, en tanto que en el centro del cuadro hállase Jesús niño extático, contemplando una visión celestial. Numerosos grupos de ángeles niños, iluminados por divinos resplandores, descienden hasta el Hijo de Dios, mostrándole una cruz y los atributos de la Pasión. Los suaves tonos generales del cuadro, con sus finísimas tintas grises, violáceas y rojas, contrastan con la brillante luz que sirve de fondo al grupo angélico, en el cual puso el pintor las mayores delicadezas del dibujo y las más tiernas, candorosas y alegres expresiones que brotaran de su inspiración religiosa. (1.55 m. × 1.44 m.)

Otro cuadro, que posee la misma Sra. Marquesa, representa un *Ensueño de San Fernando.* Vese al Santo Rey sentado en un sillón de brazos, de los tan usados en su tiempo, y en el interior de su tienda de campaña, cuyos cortinajes rojos sirven de fondo a la figura; está en actitud meditabunda, con el brazo derecho extendido sobre el del sillón y apoyando la cabeza en el izquierdo; ofrécele su fantasía la visión de la Virgen de los Reyes, que se le aparece, entre nubes, en el ángulo superior izquierdo del lienzo. Siguiendo la costumbre de la época, viste el Santo media armadura lisa, cuello y bocamangas de holán escarolado, ricos gregüescos bordados de oro, calzas blancas y medias botas de ante amarillas. A su izquierda, sobre una mesita cubierta con tapete gris, se ven la corona y el cetro, y a la derecha un gran conjunto de edificios, pintados de memoria, entre los cuales recordó el

autor la Torre del Oro y parte de la Catedral, con la Giralda, bien desproporcionada por cierto, y al pie de los mismos hay grupos de soldados que cercan la ciudad, tan caprichosamente vestidos como el monarca, sin que falten, para complemento de tales anacronismos, cañones con sus cureñas.

Este lienzo ha sufrido una tan grande como imperita restauración, al punto que, de la figura principal, sólo quedan sin repintar los gregüescos, habiéndose salvado partes de la cortina de la tienda de campaña, la corona y cetro, y lo más principal de los edificios del fondo, tan característicos de los pinceles de Valdés, por su colorido y factura, que bastan para reconocer la paternidad del maestro; si no contásemos con tales pormenores, no nos habríamos atrevido a clasificar esta obra entre las del insigne pintor sevillano. (1.38 m. × 0.97 m.)

¿Será este cuadro el que perteneció al canónigo D. Andrés de León y Ledesma, citado en el *Inventario* que, de los que poseyó, publicamos en 1911?

Nuestro convecino el Sr. D. Francisco Farfán posee un precioso boceto, cuya ligera descripción es como sigue:

En la mitad superior del lienzo hállanse sentados, en trono de nubes, el Señor y la Virgen. A los pies, de hinojos, sobre un escalón en que se alza la mesa de un altar, está el Santo en actitud de extática adoración. En el ángulo izquierdo, querubes y ángeles mancebos; y en el inferior del opuesto lado, dos ángeles niños esparcen flores sobre la grada del altar.

Está ligerísimamente hecho, con brillantes tonos y con la magistral facilidad que reveló siempre Valdés en este género de obras. Dominan en el cuadro las tintas grises características, así como lo es también la posición de la mano derecha del Santo, repetidísima en sus cuadros. (0.63 m. × 0.47 m.)

En la notable colección de pinturas antiguas que posee nuestro querido amigo el Sr. D. Rafael González Abreu existe un lienzo que representa *La Concepción* con algunos ángeles niños, obra muy genial del insigne artista. Es un boceto pintado con la franqueza que le era tan peculiar, cuando sólo trataba, por lo pronto, de obtener efectos sin detenerse en detalles, que, éstos luego, llegada la hora de realizar la obra, tan sabiamente era capaz de producirlos. La figura de Nuestra Señora recuerda al pronto, en su actitud, la del cuadro de *La Concepción* de nuestro Museo, si bien invertida, pues tiene ligeramente doblada la rodilla izquierda y extendida la pierna derecha, al contrario de como se ve en

aquella imagen; la cabeza levantada, mirando al cielo, que, por cierto, rodean las simbólicas estrellas, no más que siete. Tiene abiertos los brazos y colocados en diferente postura de como están los del cuadro del Museo. Un velo muy sutil ondula a la derecha de Nuestra Señora, contribuyendo al efecto de prestar ligereza a la figura. Las telas blanca de la túnica, y azulado verdosa del manto, están hechas de memoria con extraordinaria franqueza. Nótase en este cuadro una curiosa circunstancia, que veremos repetida en otro, perteneciente al doctor Carvalho, de París, que es la imprimación roja del lienzo, de cuyo tono se aprovechó el artista en muchas partes de las figuras, especialmente en las carnes, obteniendo el efecto de éstas con sólo ligeras veladuras extendidas sobre dicha preparación. Tal procedimiento, empleado en los obscuros del fondo, dan muy buen resultado, pues las transparencias los aligeran y hacen más diáfanos. (0.84 m. × 0.51 m.)

Dos notables lienzos, que forman pareja, posee nuestro convecino el Sr. D. Joaquín Palacios Cárdenas, que representan los bustos de un *Ecce Homo* y de una *Virgen Dolorosa*. Las cabezas son muy expresivas, singularmente la de Nuestro Señor, que puede calificarse de magistral. El colorido de ambos es brillante; los paños de la Virgen y las partes de cuerpo que tiene descubiertas el Salvador están perfectamente modelados. Hállanse firmados y debieron estar fechados ambos cuadros en su parte alta, pero de las fechas tan sólo pueden leerse en el *Ecce Homo* los dos primeros números: 16.... En la *Dolorosa* sólo aparece visible la sílaba *An* (no). (0.55 m. × 0.42 m.)

No estuvo muy afortunado Valdés en un boceto que posee el Sr. D. Luís Gamero Civico, y que representa al Niño Jesús bajo la forma del *Buen Pastor*. La figura, de tamaño académico, resulta exageradamente abultada, y aunque la dulce expresión de su rostro la hace simpática, ese abultamiento perjudica al efecto estético de la imagen.

Simula hallarse sentado en el campo, con la cabeza ligeramente inclinada hacia el hombro derecho, y, con expresión de tristeza, lleva su brazo del mismo lado hacia el costado izquierdo, donde señala con la diestra una pequeña parte de su cuerpo que se descubre por una abertura de la túnica. Sin duda el pintor se propuso representar el dolor de Jesús por la llaga que abrieran en su costado los pecados de la humanidad, indicando con sus dedos el lugar de aquélla. Tiene doblada, en actitud natural, la rodilla derecha, y la izquierda, que también lo está, muy en escorzo. El

brazo izquierdo descansa, con la mano caída, en la peña que le sirve de asiento, sujetando el cayado pastoril. Viste túnica carminosa clara, con cuello de basta piel y manto pardo obscuro. Fondo de paisaje, con dos pequeñísimas figuras de ángeles que apacentan un rebaño de ovejas. Si nos fijamos en la fisonomía del niño que le sirviera de modelo, la encontraremos muy parecida con la del cuadro de la Sra. de Coello, antes descrito (véase el capítulo III, página 57), participando también toda la cabeza del barroquismo de aquélla, siendo enteramente igual la manera cómo están hechas las manos de ambas figuras. No se halla este cuadro tan bien conservado como el de la mencionada señora; es menos brillante de color, pero acaso dependa esta circunstancia de no haber sido tan esmeradamente cuidado como aquél, pues desde luego observamos que el lienzo no conserva sus primitivas dimensiones, habiéndolo tenido que recortar para sentarlo sobre nueva tela. (0.52 × 0.45.)

El Sr. D. Gregorio Boza y Silva, de Huelva, posee una pareja de lienzos, cuyos asuntos son *La Sagrada Familia* y *Santa Ana con la Virgen, acompañada de San Joaquín*. El primero está representado con cierta novedad. Nuestra Señora, tocada su cabeza con sombrero pastoril de anchas alas, lleva de la mano a su Divino Hijo, que mira cariñosamente al Santo Patriarca, el cual, a su vez, lo contempla con tanto amor como veneración. Figuran los tres caminar por un ameno campo poblado de árboles, seguidos de un grupo de ángeles mancebos. En cuanto al otro asunto, tiene lugar en el amplio descanso de una monumental escalera perteneciente a un palacio de severas líneas grecorromanas. Todas las figuras están agrupadas a la izquierda del lienzo, pues una tercera parte de éste lo ocupa el fondo arquitectónico, en que frecuentemente Valdés, dejándose llevar de su afición a la arquitectura, produjo inverosímiles edificios, contraviniendo a las leyes constructivas para buscar solamente los efectos. En el centro de la composición se halla Santa Ana sentada, teniendo en su regazo a la Virgen, cuya cabecita no se olvidó Valdés de circundar con las doce simbólicas estrellas. A la derecha, también sentado, pero en más alto y rico sillón de rocallas, vese a San Joaquín; a sus espaldas, de pie, una sirvienta. A la izquierda otras varias figuras de hombres y de mujeres. En la parte superior, ángeles mancebos y niños; de éstos, varios en primer término, que juegan en la primera grada de la escalera. Son dos bellos lienzos que se distinguen por los efectos de la luz, tratada con suma habilidad bajo sus aspectos de abierta y de interior. (0.50 m. × 0.77 m.)

Página muy interesante de la vida artística del gran pintor

sevillano es, sin duda, el cuadro que posee el inteligente aficionado malagueño nuestro amigo el Sr. D. Cristián Scholtz, al cual debemos la grata satisfacción de haberlo examinado. Representa *El Triunfo de la Sagrada Eucaristía,* místico pensamiento que desarrolló el artista en la forma siguiente: En el centro del tercio superior del cuadro hállase rico viril conteniendo la Sagrada Forma, que sostienen en el aire ángeles niños; dos de ellos tienen en las manos hacecillos de espigas y racimos de uvas, alusivos al sagrado Misterio. Sobre aquél aparece el Espíritu Santo rodeado de cabecitas de querubes, como, a su vez, lo está la referida custodia, colocada de perfil para justificar el rayo de luz divina que, partiendo del centro de la Hostia Sacrosanta, se dirige al pecho de la Santísima Virgen, la cual, bajo la forma de Inmaculada, de hinojos la adora, sostenida por un numeroso grupo de ángeles niños y circundada de querubines. Otro grupo de aquéllos oculta las extremidades de la figura del Padre Eterno, el cual, rodeado de nubes, parece complacerse en la contemplación del misterio, a su vez sustentado por otro tercer grupo de niños. Debajo de esta mística alegoría, un navío de alto bordo, con las velas hinchadas por el viento, que representa la nave de la Iglesia, surca majestuoso el mar de la vida, rodeado de los cuatro Doctores máximos de la Iglesia latina, San Jerónimo, San Ambrosio, San Agustín y San Gregorio; del lado allá de los cuales, o sea en el segundo término del cuadro, aparecen los inmortales cantores de la Eucaristía, Santo Tomás de Aquino y San Buenaventura.

No corresponde este cuadro, seguramente, al grupo de aquellos que, por haber sido ejecutados a la ligera por su autor, tal vez *pane lucrando,* dieron motivo a Ceán Bermúdez para calificarlo de *farfullón;* antes por el contrario, está pintado con el mayor esmero, con verdadero amor, sin descuidar pormenores, por nimios que éstos fuesen. En cambio, quizás haya motivo para decir de él que abusó de las figuras de ángeles y querubes, como en los cuadros de nuestro Museo, *La Asunción* y *La Concepción,* pues su número fatiga la vista, no obstante la belleza de la mayor parte de aquellas figuritas. (1'03 m. X 0'75 m.)

De otros dos cuadros, también hasta ahora desconocidos de los críticos, vamos a dar cuenta, los cuales hemos tenido la suerte de ver, formando parte de la colección que posee en su casa de Marchena el Sr. D. José Calderón Ternero; y que, por su entonación y factura, podrían estimarse pintados al mismo tiempo que los últimamente citados, los cuales demuestran la facilidad

con que el artista ejecutaba lo mismo obras con grandes que con pequeñas figuras; y en este segundo concepto estimamos que los referidos lienzos del Sr. Calderón ofrecen subido interés, pues en los asuntos que representan alardeó Valdés de su fantasía en la composición y en la riqueza de los accesorios, tal vez éstos inspirados en láminas italianas, en perspectivas grabadas por maestros extranjeros, que tan en boga se hallaban entonces. Vistas exteriores de palacios y de monumentales ruínas, interiores de grandiosos edificios clásicos, más o menos adulterados por el barroquismo imperante; pórticos, amplias escalinatas y galerías de inusitada riqueza, adornadas de mármoles de colores, todo ello convencional y fantástico; la suntuosidad arquitectónica, en fin, llevada al más alto grado de magnificencia, agradaba sobremanera a nuestros antepasados de los siglos XVII y XVIII. Valdés participó mucho de este gusto, y su carácter vehemente le llevó, siempre que tuvo oportunidad para ello, a la exageración de la riqueza en los pormenores arquitectónicos, siendo prueba plena de estas aficiones los cuadros del Sr. Calderón. Figúranse en ellos, en forma de suntuosos banquetes, las Bodas de Caná. Antes de la llegada de Cristo y el momento en que el Salvador realiza el milagro de convertir el agua en vino. En el interior de opulentísimo edificio, de estilo clásico bastardeado, hállase instalada una larga mesa, a la cual se sientan innumerables figuras de damas y personajes. Muchas de aquéllas, las jóvenes, escotadas y vestidas con ricos trajes más o menos caprichosos, pero muy ricos; algunas según la moda de la época del artista, y las ancianas cubren su cabeza con tocas o velos blancos; los hombres lujosamente vestidos á la heróica. Todas las figuras son bastante menores que el tamaño académico. El servicio de mesa es también de gran riqueza, sobresaliendo en primer término una enorme taza de labrada plata, detalle que se repite en los dos lienzos. Indudablemente estas obras están ejecutadas de memoria; en ellas la imaginación del artista tuvo ancho campo en que espaciarse, y su dominio de la técnica revela las excepcionales cualidades que poseía, que nos hacen olvidar los errores hijos del convencionalismo y de falsos, pero artísticos efectos, de los cuales forzosamente tienen siempre que adolecer las obras puramente imaginativas. Pintó Valdés estos cuadros con cariño, en momentos de reposo espiritual, que le permitió tratar los asuntos con todo esmero, sin apresuramientos ni atropellos. Si en ellos se notan descuidos, son más bien caprichos de su desequilibrado genio, de su manera característica de mane-

jar los pinceles; de su desenfado en los toques efectistas. De igual modo que alardeó de compositor en los cuadros de la Concepción y Ascensión de nuestro Museo, así también se nos manifiesta en los de Marchena; se conoce, pues, que, al ejecutarlos, gozaba de tranquilo ánimo, y que el tiempo no le apremiaba, por lo cual no escatimó ni figuras ni lujo de pormenores, sobreponiendo a la sencillez y sobriedad la fecundidad de su fantasía, revelada por los ricos conjuntos de personajes y de accesorios en estas obras eminentemente efectistas por la composición y por la brillantez del color, pues con ellas propúsose impresionar a sus contemporáneos. (1'50 m. × 1'05 m.)

Merecen también mencionarse dos cuadros de Valdés que posee nuestra convecina la Sra. D.ª Soledad González, viuda de Acevedo, los cuales representan a San Juan Evangelista y a Santo Domingo de Guzmán. No obstante que su estado de conservación deja mucho que desear, sin embargo, no ofrecen la menor duda de que son de mano de nuestro biografiado, por la valentía de su dibujo y por su colorido. (0'72 m. × 0'38 m.)

Entre los varios cuadros que hemos tenido la fortuna de encontrar en esta ciudad desconocidos de los críticos que han estudiado la labor artística de Valdés, merece ser citado en preferente lugar el que posee la señorita D.ª María Cavaleri, el cual representa una visión de San Antonio.

Sentados en trono de nubes hállanse Jesucristo y la Virgen, revoloteando sobre sus cabezas grupos de angelitos y de querubines, mientras que San José, de pie sobre el pavimento de la celda de San Antonio, sostiene al Niño Jesús en igual posición sobre una mesa, ante la cual vese con una rodilla en tierra al Santo, en actitud de recibir de manos del Divino Niño unas ramas de azucenas. Debajo de la mesa otros grupos de angelitos juegan con el cordón del hábito del santo.

Dominan en este cuadro los tonos amarillos, y el artista expresó muy bien los distintos términos en que se hallaban las figuras, pues mientras las imágenes del Señor y de su Santísima Madre se ven ligeramente determinadas, lo mismo en las carnes que en los ropajes, con la vaguedad natural que producen los vapores de las nubes, las de San José y San Antonio están perfectamente concluídas, siempre con la magistral ligereza de toques que empleara en sus obras. Como tenía por costumbre, no se olvidó de circundar la cabeza de la Virgen con las emblemáticas estrellas, ni tampoco de la posición característica de las ma-

nos, según se ve en las izquierdas de San Antonio y de San José.

Hállase este lienzo en perfecto estado de conservación, sin repintes ni daño alguno, y mide 1.24 m. × 0'97 m.

Nuestra convecina la Srta. Carmen Gutiérrez Mensaque posee un lienzo que representa a Jesús caído con la cruz en el camino del Calvario. Trátase de una figura de tamaño natural, bien pintada, con expresiva cabeza. Resalta sobre un fondo muy obscuro de nubes y grises lejanías, en las cuales alardeó Valdés de su maestría, como la revela también el escorzo de su brazo derecho, muy bien interpretado. Los paños son sencillos y de sobria entonación, y el pie derecho, que tiene descubierto, está perfectamente dibujado, viéndose materialmente el esfuerzo con que se asienta en el suelo para resistir el efecto de desequilibrio producido por la inclinación de la figura hacia el lado izquierdo. (1.54 m. × 1.10 m.)

En el Museo provincial de Córdoba hay un cuadro, señalado con el número 75, que representa *La Muerte de San Ignacio de Loyola,* que creemos debió ser pintado al mismo tiempo, poco más o menos, que los que hizo para la Compañía de Jesús, de los cuales dejamos hecho mérito en el capítulo VI de este libro; bastando, para confirmar tal aserto, la comparación de este cuadro con los del Museo sevillano. Bien pudo ser un primer pensamiento, un estudio que precediera al mismo asunto que vemos en el cuadro de nuestro mencionado Museo. (0.50 m. × 0.27 m.)

El Sr. Romero de Torres considera también de Valdés los bustos, de tamaño natural, de dos que parecen apóstoles, existentes en el Museo de Córdoba (números 145-146). De ser suyos, en nada avaloran el concepto artístico del pintor sevillano, antes bien, desmerecen de él por sus alardes de vigorosa ejecución, que raya en tosca y descuidada. Acaso pudieron ser de sus primeros tiempos, como el San Andrés de dicha ciudad. (0.56 m. × 0.42 m.)

La loable diligencia que el mismo inteligente crítico cordobés ha empleado para ilustrar la vida de nuestro biografiado, dando a conocer numerosas obras suyas, muchas ignoradas hasta aquí, han tenido lisonjero éxito, y a él debemos los amantes del arte el conocimiento de algunas muy importantes, que, hasta poco ha, habían pasado inadvertidas. Entre ellas citaremos la imagen de San Miguel, existente en Córdoba, en la parroquia de San Pedro, lienzo que tiene mucha analogía con la figura del mismo arcángel que forma parte del retablo que, procedente de la iglesia de San Benito, hállase hoy en la de Monte-Sión de esta ciudad. Uno

y otro se nos ofrecen en actitudes violentas, rebuscadas, faltas de toda naturalidad y sencillez; el artista parécenos que en ellas trató solamente de producir efectos, tuviesen o no la justificación de lo real. Sin detenerse a razonar, sino dejando correr libremente el pincel sobre la superficie de su lienzo, con exagerada valentía pintó plumajes; ricas, si bien caprichosas borgoñotas; telas y demás accesorios que caracterizan las vestimentas *a la heroica,* y con todos ellos llenó el lienzo, cuyos fondos, de espesas nubes cárdenas, aumentan el efecto que se propuso producir. Todavía mayor *balumba* que en el cuadro de Sevilla se ofrece en el de Córdoba. ¡Qué diferencia entre estas obras y otras, serenas y sencillas, no obstante ser de mayor composición, como los lienzos *La Virgen camino del Calvario, La Sagrada Familia,* de la Marquesa de San José de Serra; *La Piedad,* del señor Pintado, y otros muchos más que podríamos citar!... (1.62 m. × 1.10 m.)

A la buena amistad del reputado arqueólogo Sr. D. Jorge Bonsor debimos la noticia de la existencia de una de las más hermosas obras de nuestro biografiado. La *Inmaculada Concepción* que poseen las RR. Concepcionistas de Hinojosa del Duque, provincia de Córdoba, por donación que les hizo recientemente la Sra. Condesa de Monteagudo, asunto representado por Valdés con la mayor ternura y delicadeza. La imagen de la Virgen, de tamaño natural pequeño, es en este cuadro más aniñada de lo que acostumbraban los antiguos pintores, y tiene una dulzura de expresión inefable, un sello de candor sobrenatural que conmueve profundamente, al punto que puede asegurarse que compite con las más sentidas y mejor interpretadas por Murillo, al decir del Sr. Bonsor.

Hállase de pie, con la cabeza ligeramente inclinada, las manos cruzadas sobre el pecho, la rodilla derecha hincada sobre una esfera y la izquierda suavemente doblada sobre las nubes que la sostienen. Sobre su cabeza se ve al Espíritu Santo, y alrededor de ésta las doce simbólicas estrellas, pormenor éste del cual pocas veces prescindió Valdés cuando representó a la Virgen. Es admirable la maestría con que está pintado el manto azul con sencillo galón de oro; figura ser de seda, de una tela transparente, y en sus elegantes pliegues no incurrió el maestro en el amaneramiento pesado y barroco propio de su época, en que tan frecuentemente se veían las telas movidas por verdaderos huracanes, formando pompas y ahuecamientos impertinentes. En el caso de que tratamos, la finísima tela se ve movida por el viento natural y sencillamente, siendo de sentir que, por lo rechupado que está el cuadro, no se pueda apreciar toda la belleza de su factura.

Respecto a los grupos de ángeles, nada tiene que envidiar este cuadro a ninguno de los producidos por sus pinceles. Fué singular Valdés en la inventiva y composición de aquéllos, que brotaban de su mente como si sus ojos los descubriesen sin esfuerzo, a través de las nubes, en celestiales visiones nacidas de su fe. La variedad de expresiones y de actitudes, la blandura de las carnes, los tonos sonrosados, producen verdadero encanto, y bien puede decirse que, en el mundo infantil creado por nuestro artista, no se sabe qué admirar más, si la fecundidad de su mente o la magistral plástica con que trasladó y dió forma a tanta y tanta bellísima criatura. Al pie de la Virgen dos ángeles niños tratan de extender una cinta blanca, en la cual léese: YPSA CONTERET—CAPVT TVVM—G^{IS} 3, aludiendo a la serpiente que se ve en la parte inferior del lienzo, cuya cabeza hiere un niño con un dardo, composición análoga a la que se ve en el lienzo del Museo sevillano que contiene el mismo asunto. (2.55 m. × 1.60 m.)

En cuanto a los lienzos representando a Santa Bárbara, perteneciente a los herederos del Sr. Company, y los arcángeles San Gabriel, que posee el Excmo. Sr. D. Angel Avilés, en Madrid; los de San Rafael y San Miguel, propiedad de la Excma. Sra. Viuda de Milla, en Córdoba, así como el otro que del mismo arcángel últimamente citado se venera en la iglesia de San Pedro en la mencionada ciudad, de que queda hecho mérito, remitimos al lector a lo manifestado por el inteligente crítico en la revista *Mvsevm* (1) y a lo que dejamos dicho en las páginas 29, 30, 51 y 200 de este libro.

Grato recuerdo conservamos de los cuadros de Valdés que posee en Toledo el Sr. Marqués de la Vega Inclán; pero, en honor a la verdad, no consideramos que sea obra del artista sevillano el que representa a San Hermenegildo, que, en nuestro concepto, acaso pueda atribuirse con más razón a un excelente pintor cuyo nombre, mencionado en otra ocasión en este libro (pág. 19), figura mucho en las listas de los asistentes en la Academia de la Casa Lonja, fundada por Murillo, llamado Juan Martínez de Gradilla, y, a veces, el señor Juan Martínez de Gradilla, que así se le nombra frecuentemente, sin duda por respetos a su mérito, o más bien a sus años. De tan notable artista sólo se conoce el cuadro que tuvimos la complacencia de descubrir en la iglesia de la villa de Alcalá del Río, próxima a esta ciudad, el cual nos impresionó singularmente, pues al verlo creímos examinar una obra, por cierto hermosa, de Juan de Valdés. La curio-

(1) Tomo I, páginas 342 y siguientes.

sidad nos llevó a estudiarla detenidamente, y, con grata sorpresa, descubrimos en él la firma con su nombre y apellidos y la fecha de 1682. Los cargos que desempeñó en la Academia mencionada, el de Alcalde de la pintura, para el que fué nombrado por el Concejo sevillano a 17 de Diciembre de 1671; el fresco que pintó en el refectorio de la Merced calzada, hoy desaparecido, pero que Ceán alcanzó a ver, aunque muy retocado, son indicios para sospechar que se trata de un hábil artista, como así se nos revela en el cuadro mencionado.

De otra parte, en los documentos notariales y familiares que dejamos transcritos; en los asientos de padrones de vecindad y parroquiales de Córdoba y de Sevilla no aparece la menor indicación de que nuestro biografiado hubiese tenido un hermano llamado Hermenegildo, a quien dedicó su obra; y además, comparadas las figuras del Rey Mártir con las del Emperador Heraclio, no acertamos a descubrir, entre ambas, la menor analogía, ni en los tipos de los personajes, ni en su caprichosa indumentaria (1).

En cambio, no es dudoso que sean de Valdés los demás lienzos del Sr. Marqués de la Vega Inclán, como los de *Santiago el Menor* (0.90 m. × 1-0.9 m.), que debió formar parte de un *Apostolado; Sansón luchando con el león* (1-0.24 m. × 1-02 m.), cuadro ciertamente muy fino de color y notable por la circunstancia, que hace notar el Sr. Beruete, de hallarse «las carnes coloreadas por reflejos y proyecciones de gran verdad, muy naturales y frecuentes hoy, pero inusitados en la época de Valdés, con lo que demostró adelantarse en esto del problema pictórico de los colores reflejados.»

Forman parte de la misma colección tres cuadros más: *Un Jesuita* (0.49 m. × 0.58 m.) (dudoso). *Un Martirio* (0.56 m. × 0.42 m.) y *Un Asunto místico* (0.85 m. × 0.64 m.) Este último, de mucha

---

(1) El docto crítico cordobés, nuestro antiguo y querido amigo el Sr. D. Rafael Ramírez de Arellano, a propósito de estos cuadros de Valdés, nos escribía en 18 de Septiembre de 1914, coincidiendo con nuestra opinión:

"Hay allí (en la llamada Casa del Greco) cuatro cuadros clasificados como de Valdés, y son: *Santiago el Menor*, media figura, tamaño natural, indiscutible, porque es de la mejor época de Valdés; *Sansón desquijarando a un león en el campo*, parece de Valdés; pero de lo que hizo más a la ligera, *Un Asunto místico* y el *San Hermenegildo*. Este no es de Valdés. Sólo en las manos, mejor dicho, en los dedos, lo recuerda débilmente. La cabeza es muy mala; las ropas, pesadas; el fondo, negro. Tiene el traje unos mascarones, que Valdés los hubiera pintado con cuatro toques maestros, y son de una pesadez y falta de facilidad inconcebibles en el autor a quien se atribuye. Las carnes de las piernas son transparentes y de buen color, pero desdibujadas, más parecidas a piernas de mujeres; es decir, como si se hubiese tratado de pintar un San Miguel, San Rafael, o cualquier otro ángel, porque usted sabe que los pintores nunca comprendieron que hubiera ángeles masculinos. En fin, que no es Valdés, aunque se diga que el cuadro está, y es verdad, infamemente restaurado, y que, por esto, ha perdido carácter."

composición, pues figúrase en él al Niño Jesús en trono de nubes sobre la esfera terráquea, que rodean y sostienen numerosos ángeles niños, con la cruz apoyada en el brazo izquierdo y extendido el derecho, en cuya mano ostenta un cáliz con la Sagrada Hostia. El Padre Eterno y la Virgen, el primero en actitud contemplativa, y la segunda adorante, hállanse igualmente sobre nubes y grupos de ángeles, y debajo de la imagen de Nuestra Señora hay un otro grupo, con figuras muy pequeñas de ángeles mancebos, sentados, tañendo instrumentos, cuyas actitudes recuerdan las de los que se ven en el cuadro de *La Asunción,* número 171, del Museo sevillano, así como su composición trae a la memoria la del cuadro alegórico del Niño Jesús adorado por San Francisco de Borja y por San Ignacio, también existente en nuestro Museo, que lleva el número 177.

En la rica colección del Sr. Lázaro Galdeano, de Madrid, tan conocida por el gran número de cuadros que la constituyen, como por el mérito y rareza de muchos de ellos, se conservan once lienzos considerados como obras del pintor sevillano. No hemos tenido ocasión de examinarlos, y juzgando solamente por la impresión que nos han producido buenas fotografías que debemos a la bondadosa amistad de su inteligente poseedor, estimamos que indudablemente son de manos de Valdés las cuatro imágenes de Santa Inés, Santa Catalina, San Agustín y San Antón, (0.96 m. × 0.41 m.) San Jerónimo penitente (1.63 m. × 1.08 m.); las cabezas de un Santo mártir (0.49 m. × 0.60 m.) y de San Laureano (0.56 m. × 0.82 m.); pero dudamos que lo sean las Cabezas de San Pablo y del Bautista, cubiertas por un velo, y la de un Santo mártir sobre un cojín. Los cuatro primeros cuadros citados recuerdan a la simple vista las seis figuras del retablo de San Benito de Calatrava (láms. 19 y 20); el de San Jerónimo tiene mucha analogía con el mismo Santo representado en el asunto de *Las Tentaciones* de nuestro Museo, aun cuando difieren mucho en las actitudes; y en cuanto a las cabezas del Santo Mártir y de San Laureano, el vigor y franqueza de las pinceladas del maestro, cuando trataba este género de asuntos, no deja lugar a dudas. De propósito hemos querido tratar separadamente de otro cuadro, que, de ser lo que se dice, entrañaría grandísimo interés: nos referimos al pretendido autorretrato del pintor sevillano. Al examinarlo se ofrecen dos cuestiones; primera: ¿es, con efecto, retrato? Responda por nosotros quien le conoció y trató: el pintor Palomino, que nos describe la fisonomía y aspecto del

maestro con las siguientes frases: «Fué Don Juan de Valdés de mediana estatura, grueso, pero bien hecho; *redondo de semblante*, ojos vivos, y color trigueño claro...» etc. (1). El rasgo de la redondez del rostro no conviene ciertamente con el retrato que posee el Sr. Lázaro, y sí con el grabado de nuestra Biblioteca nacional. Ahora bien: ¿fué Valdés el autor de aquel lienzo? En opinión de críticos eminentes no hay duda, conviniendo todos en que se trata de una hermosa obra artística del pintor sevillano, concepto que no puede apreciarse solamente por la fotografía que tenemos a la vista. (0.48 m. × 0.36 m.)

Afortunado ha sido el Sr. Beruete y Moret al adquirir recientemente un bello lienzo tan característico, y tan seguramente de la mano de nuestro insigne biografiado, que no necesita de la firma de su autor para sostener, sin temor de equivocación, que es una obra suya, acaso del último tercio de su vida, cuando había ya olvidado toda extraña influencia, complaciéndose en el empleo de tintas grisáceas y sonrosadas que armonizaban con la suavidad del pincel, pronto a vencer las dificultades de la realidad con la técnica magistral adquirida durante un considerable transcurso de años. Representó Valdés en este lienzo a San Eloy revestido de pontifical con otro santo religioso, acaso carmelita, a juzgar por la capa blanca y por el oscuro sayal que viste. A los pies del primero, al cual sirve de fondo un severo edificio, hay unos niños que manejan alhajas litúrgicas y unas cajitas cilíndricas conteniendo buriles, objetos todos que, unidos a un pequeño yunque, son alusivos a la profesión de platero que con sin igual maestría practicó el Santo Obispo, autor del famoso trono de Clodoveo II que en segundo término se ve en el cuadro. Es indudable que en la ejecución de la figura de San Eloy se advierten muchas analogías cuando comparamos su *factura* con la del obispo representado en el cuadro de *Las Postrimerías*, como nos hace observar su afortunado poseedor, y posible es que no haya gran diferencia de fechas entre la ejecución de ambas obras. (0.90 m. × 0.67 m.)

De otra hermosa producción de nuestro biografiado dió también noticia el Sr. Romero de Torres en el artículo publicado en la revista *Mvsevm* (1911-pág. 354), con el título *Valdés Leal. Cuadros y dibujos inéditos de este pintor*, expresándose en los siguientes términos: «Ha poco

---

(1) *El Parnaso español pintoresco laureado.*—Tomo tercero con las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles... etc., fol. 438.

tiempo tuve la satisfacción de descubrir en Barcelona, al visitar el taller del hábil restaurador sevillano D. Francisco Bertendona, otro notable cuadro de Valdés Leal, procedente de Andalucía, y que su dueño lo creía de Antonio del Castillo; (mide 1 m. 36 c. por 1 m. 06 c.) Es sumamente interesante por ser una copia (algo repintada y con algunas enmiendas y ligeras variantes) de un lienzo más pequeño existente en el Museo Provincial de Pinturas de Córdoba, original de Juan Luis Zambrano, pintor cordobés anterior a Valdés Leal, y, además, porque resulta que el original es muy inferior a la copia. En ésta se revela Valdés como un colorista notabilísimo, empleando en el fondo y en las carnes esa gama fina, transparente y delicada que se admira en sus mejores obras y de la que adolece Zambrano. Representa a *David llevando en triunfo la cabeza de Goliat* sobre el hercúleo torso de éste último, tendido en el suelo. Se ve en el cuadro de Zambrano una cinta con una pequeña fíbula o hebilla, y es de notar cómo Valdés Leal (siguiendo su tradicional predilección por esta clase de accesorios) en la copia ha transformado la cinta y hebilla en ancho cinturón y en un gran broche de plata, y asimismo ha copiado, dándole más importancia decorativa, la celada que está en primer término, como también la artística empuñadura dorada del alfange que lleva sobre su hombro la triunfadora figura de David.» El Sr. Romero de Torres considera este cuadro del período más floreciente de Valdés, e indudablemente, juzgándolo no más que por el excelente fotograbado que ilustra el artículo, los elogios que le tributa nuestro querido amigo son justísimos.

En el mencionado artículo a que acabamos de referirnos, el mismo señor trata del lienzo de Santa Bárbara, perteneciente a los herederos del Sr. Company, del que dejamos hecho mérito en la pág. 51.

Llama el Sr. Romero de Torres a Valdés «el pintor de los muertos» (1), y cierto que muy fundadamente, pues no conocemos, entre los artistas españoles, ningún otro que más se complaciese en representar asuntos tétricos y horripilantes para poner de manifiesto ante sus contemporáneos las terribles victorias de la muerte, a la cual basta un ligero soplo para convertir la juventud, la belleza, el talento, la santidad, el heroísmo y cuantas cualidades, virtudes y grandezas sirven al hombre de poderoso estímulo en la vida, en inertes masas, en repugnantes despojos, en vil carroña, festín de gusanos y carcomas. Y esta afición por tal clase de asuntos no fué, como hasta ahora hemos creído, efecto o consecuencia de las amarguras de su vida, pues a los

---

(1) Revista *Mvsevm*.-1913.-Pág. 41.

veintinueve años de edad, en plena juventud, cuando aún las ilusiones constituyen el más preciado tesoro de las humanas dichas, complacíase ya nuestro artista en realizar una obra que revela a maravilla el fondo de su carácter, sus íntimas convicciones acerca de lo efímero y pasajero de las glorias terrenas. Su cuadro *Mors imperator,* de que trataremos muy en breve, ¿qué es más que una síntesis admirable, elocuentísima, de su despego, o, si se quiere, de su menosprecio por las grandezas del mundo? ¿Hemos de extrañar, por tanto, que en sus mocedades, en el año de 1654, hubiese pintado las admirables cabezas degolladas del Bautista y de San Pablo que vemos en el retablo del Carmen en Córdoba? Concretándonos, pues, a tratar de algunas de las de santos mártires, hay que reconocer que este género de cuadros debió haber encontrado mucha aceptación entre sus contemporáneos, así entre los particulares como en las comunidades religiosas, cuando el gran maestro hubo de producirlos en número tan considerable que, por serlo tanto, solamente reproducimos diez y seis en las láminas de este libro, por estimarlas suficientes para poder formar juicio de la manera como Valdés interpretó tales asuntos, que ofrecen pocas variantes, siendo de sentir que ni uno siquiera esté firmado y fechado.

Merecen ocupar lugar preferente las hermosas cabezas del Bautista y de San Pablo del ya citado retablo del Carmen (0'80 m. × 0'80 m.); la de un Santo Mártir, del Sr. Sentenach (0'34 m. × 0'55 m.); las de San Juan Bautista, Santa Justa, Santa Úrsula y San Laureano, del señor Alcaide y Zafra (0'40 m. × 0'60 m.); la de un mártir, del Sr. Lázaro Galdeano (0.60 m. × 0.40 m.); siendo también notables las de San Dionisio, del Sr. Porras, de Córdoba, y la de San Pablo, del señor Estéban, de Madrid (0'40 m. × 0'60 m.), y las cuatro de D. Juan N. Font y Sangrá, de Barcelona, a saber: San Pablo (0'40 m. × 0'60 m.) (repetida), El Bautista, también repetida y de las mismas dimensiones (láms. 41 y 42).

En cuanto a los bocetos de los cuadros de *Las Postrimerías,* pertenecientes a los Sres. Doctor Verdes Montenegro y General Rexá, a los cuales no nos atrevemos a fijar la época en que fueron pintados, remitimos al lector a lo ya dicho, acerca de ambos, en las páginas 118 a 120 de este libro.

El Sr. Romero de Torres nos comunica, en este momento, el hallazgo que ha hecho de otros dos cuadros. Pertenece el uno al Sr. Marqués de Rafal, de Madrid, y figúrase en él la Presentación de la Virgen en el Templo. Es un lienzo pequeño, pues sólo mide 0.40 m. × 0.45 m., y basta sólo una ligera ojeada para persuadirnos de que fué un primer pensamiento del cuadro

grande que, con el mismo asunto, tuvimos el gusto de hallar en este Palacio Arzobispal. Idéntica es la composición en uno y otro; el mismo lujo se advierte en los detalles arquitectónicos, y una y otra obras comprueban sus procedencias de los pinceles del gran artista sevillano.

El otro cuadro pertenece al Sr. D. Rafael Montes Lora, de Córdoba, y representa al Arcángel de su mismo nombre, patrono de aquella ciudad, con traje convencional de peregrino. Está de pie, con las alas extendidas. Cubre su cabeza con un sombrero obscuro, adornado por un joyel y un ligero airón de plumas blancas. Viste una rozagante túnica de gran vuelo, roja, con muceta amarilla, abierta aquélla en la mitad de ambos muslos, dejando ver las piernas, calzadas por los característicos coturnos, tan frecuentemente empleados en los trajes a la heroica, que dejan descubiertos los dedos de los pies. Dicha túnica está sujeta por un cinturón. Pende de su mano derecha el simbólico pez, y en la izquierda empuña un largo bordón. Fondo de paisaje. (1.70 m. × 1.02 m.)

A la buena amistad del ilustre crítico Dr. Augusto L. Mayer debemos la noticia del cuadro de *La Concepción,* que posee en París el Dr. Carvalho, representando la Asunción de Nuestra Señora. Como no hemos tenido la satisfacción de examinarle, nos limitaremos a decir de él que nuestro amigo lo califica de hermosísimo, y, como tal opinión es para nosotros en extremo autorizada, así lo consignamos. (2.14 m. × 1.58 m.)

El mismo señor coleccionista parisiense posee un boceto, que hubo de adquirirlo, no ha mucho, de unos traficantes en cuadros de esta ciudad, los cuales nos permitieron examinarlo.

Representa a Jesucristo predicando. Nuestro Señor (figura académica), sentado en una roca, levanta el brazo derecho, y con el dedo índice señala al cielo. Con la mano izquierda empuña una pértiga o cetro. Fondo con edificios y pequeñas figuras en este mismo lado, y en el opuesto una que parece de mujer. Todos los accesorios mencionados están hechos con admirable facilidad y con la brillantez de color característica del maestro. Una curiosa observación hemos hecho también en este lienzo. Valdés imprimó la tela con bermellón, cuyo color se descubre en aquellas partes en que, por haberse valido de veladuras, se transparentan las pinceladas, o en las que no llegó a pintar; por cierto que, en el primer caso, obtuvo con dicho procedimiento efectos preciosos, como se ven en *La Concepción,* del Sr. González Abreu, de que dejamos hecho mérito. (0.50 m. × 0.60 m.)

El Sr. Beruete ha visto también, en París, un precioso boceto del cuadro *La Concepción,* de nuestro Museo, en poder del inteligente coleccionista M. Marcel Nicolle, pintado en tabla y muy bien conservado. (0.39 m. × 0.25 m.) Es, según dice, una primera idea del cuadro grande, más fresco de color y de una gracia de toque y fineza notables.

Igualmente el mencionado crítico de arte tuvo, no ha mucho, la complacencia de examinar tres bocetos existentes en el Museo de L'Ermitage, los cuales vienen atribuyéndose a Valdés por los inteligentes que los han estudiado. Acerca de ellos dice nuestro amigo que, probablemente, serán del año 1660 en adelante, y representan *El Nacimiento* (0.37 m. × 0.51 m., número 391 del Catálogo); *El Bautizo de Cristo* (0.39 m. × 0.31 m., número 392 del Catálogo); y *Cristo descendido de la Cruz,* de igual tamaño que el anterior, número 393 del Catálogo; y después de admitir como acertada la clasificación de su autor, añade: «La ligereza con que denotan estar ejecutados, muestran no ser sino una primera idea del artista para obras de más empeño. Los dos últimos fueron adquiridos, como tantos otros cuadros españoles de los que forman la importante colección del Czar de Rusia, en el año de 1834, del Embajador español en la Corte rusa, Páez de la Cadeña.»

Por un artículo del ilustre crítico Valeriano Von Loga, publicado en la página 119 de la revista *Mvsevm,* en 1913, tuvimos noticia de un cuadro que posee la Hispanic Society, de New York, al cual dedicó nuestro amigo estas breves frases: «Obra muy característica es el *Via Crucis* de Valdés Leal. Agobiado bajo el peso de la cruz camina el Divino Redentor; léese en el rostro adolorido, coronada la frente de punzantes espinas, el desfallecimiento por tan pesada carga, que le arquea el cuerpo y le hace dificultoso el avanzar. La Virgen, transida de sufrimiento, va como sostenida cariñosamente por San Juan, viéndose asomar, más lejana, una cabeza, también presa de llanto. Llama preferente la atención en este cuadro el plegado de la túnica de Jesús y todo el aire patético que prevalece en la composición. Por esta cualidad, especialmente, deja imborrable recuerdo tal pintura.»

Algo más vamos a permitirnos decir acerca de este hermoso lienzo, aunque no lo conocemos más que por excelente fotografía que debemos a la exquisita cortesía de los Sres. Huntington y Stevenson, a quienes tanto debe, especialmente al primero, el arte

español, y el cual no ha mucho que tuvo la suerte de adquirirlo en París. Cierto que la disposición grandiosa de los paños del Nazareno llama la atención, y asimismo lo patético de la escena, pero es indudable que a producir tal efecto contribuye, en primer lugar, el rostro de Nuestro Señor y la actitud de su cuerpo. No es posible expresar con más realismo el dolor y la resignación, producido el primero por los padecimientos del cuerpo, hija la segunda de un espíritu sobrenatural. Desfallece la materia, agobiada por el peso del Sagrado Madero, pero vence el alma en una de sus más santas y nobilísimas virtudes: la resignación. El grupo de la Virgen, San Juan y una de las Marías, que acompaña a nuestro Redentor en su tristísimo camino, es también un poema de dolor, y en gracia de las expresiones admirables que animan a las figuras, bien puede perdonarse al autor que no hubiera sido más riguroso en cuanto a la relación de los términos; pues dicho grupo, dadas las proporciones de los personajes y los pormenores de ejecución, parecen encontrarse muy próximos a la imagen de Cristo, siendo mucho menores que ésta. En el ángulo inferior de la derecha se ve un grupo de pequeñas figuras de soldados que conducen al Calvario a los dos Ladrones, y en el de la izquierda adviértese en el suelo un papel que contiene la firma *Juº De Bald... Leal lo Pinto aº De 1660*, en cuya escritura complacióse el pintor en rasguear a la manera de los pendolistas de su época. El lienzo, que es cuadrado, mide 1.32 m.

El ya citado ilustre crítico Sr. Von Loga, en el mismo artículo que publicó en *Mvsevm*, reproduce un retrato de un caballero en la plenitud de su vida, que estima obra de Valdés, y que, según su parecer, representa a D. Miguel Mañara.

Ya lo dijimos en otro lugar (pág. 166), que no hallamos el menor parecido entre el retrato de la Hispanic Society y el de Mañara; y respecto a que el lienzo fuese pintado por el genial artista, opinamos, con otros críticos, que no es de su mano.

Creemos llegado el momento oportuno de tratar de otros tres cuadros existentes en el extranjero, y cuya noticia llega en este momento a nosotros, razón por la cual, hallándose firmados dos de ellos y pudiéndose del otro fijar la fecha, aunque carece de ella, no los mencionamos en sus capítulos correspondientes. El Sr. Joseph Cramer, inteligente coleccionista de Dormunt (Prusia) posee dos que representan *San Jerónimo discutiendo con los herejes*

y el que puede ser titulado *La Muerte vencedora.* El primero hállase mencionado en el ya citado Catálogo de los cuadros que reunió en este Alcázar el Mariscal Soult, y, a juzgar por sus dimensiones, formó pareja con el del *Bautizo de San Jerónimo,* de nuestro Museo; por tanto, conocida la fecha exacta en que aquél fué pintado (1656), bien puede, sin esfuerzo, atribuírsele la misma al lienzo de que tratamos, cuya composición aventaja a la de su compañero. Las figuras del Santo, las de los dos religiosos que están detrás del sillón y la del que escribe, son superiores a todas las del *Bautizo.*

De más interés es todavía el cuadro que posee el mismo señor, y que representa, como dejamos dicho, *La Muerte vencedora:* este, por fortuna, ostenta la fecha y la firma de su autor. Como el lector puede ver por el grabado que publicamos, el pensamiento de Valdés al pintar este lienzo no fué otro que poner de relieve el poderío absoluto de la muerte, la cual impera y vence a todas las humanas grandezas. Un monarca, joven apuesto, revestido del regio manto, con el cetro símbolo de su grandeza en su diestra, impone sobre descarnada calavera una corona imperial, reconociendo así el pleno dominio que aquélla ejerce sobre todo lo creado. Como contraste, un ramo de hermosos lirios vese detrás de la calavera para expresar tal vez así lo efímero y pasajero de la vida. Suaves resplandores rodean la cabeza del monarca, que no creemos sean símbolo de santidad; por tanto, el pintor se propuso sólo representar a la muerte triunfante, y para que no cupiese duda de su intención, escribió en el lienzo *Mors imperator.* Un detalle nos llama la atención: ¿por qué Valdés, en lugar del Toisón de oro, adornó la figura del joven monarca con el collar de la Orden de Saint Sprit, que, como es sabido, fué fundada por Enrique II de Francia en 1578? ¿Tuvo escrúpulos de que, si la figura ostentaba el Toisón, pudiera haberse creido que era alusión al monarca español reinante y que se hubiese estimado que con esta obra se proponía poner a la vista del menguado Carlos II lo insignificante y efímero de sus grandezas?

El interés principal de este cuadro está precisamente en la fecha. Fué pintado en 1651; contaba entonces Valdés 29 años, risueña edad en que todavía las ilusiones llenan la mente engalanadas con los encantos de la fe y con los atractivos inefables de los ensueños de la esperanza. ¿No revela esta obra un conocimiento de la vida, un espíritu profundamente reflexivo, un fondo de amarguras y de desengaños, impropios de su juventud, que le hacen considerar a la muerte como

única verdad, como dueña absoluta de todo lo creado? ¡Ah! Si pudiéramos rasgar el velo de sombras que nos oculta su infancia y sus años juveniles; si conociésemos el medio ambiente que entonces le rodeara, su educación y cuantas circunstancias contribuyeron a formar su carácter, seguramente nos explicaríamos sus sombríos pensamientos, su genio irascible, sus vehemencias y las desigualdades de sus obras, muchas de las cuales seguramente fueron engendradas en momentos de grandes tristezas, cuando, falto de recursos, no podía satisfacer las necesidades de su familia.

He aquí por qué dijimos que el cuadro *Mors imperator* es de excepcional importancia en la vida artística del gran pintor sevillano, y harto sentimos ignorar por qué o para quién fué pintado, y cómo y dónde hubo de ser adquirido por el señor Cramer, después de las muchas vicisitudes que debió sufrir en el transcurso de más de dos siglos de vida que tiene.

El Sr. Beruete trata en su libro *Valdés Leal,* tantas veces citado, de otros cuadros del maestro, cuya existencia se desconocía, consignando las siguientes frases: «De época que no podemos precisar, pero sin duda de sus años de gran maestría, puede asegurarse que, de éstos, del 60 al 70, por sus tonalidades calientes y obscuras, en general, creemos que sea la colección de obras de Valdés que posee en Inglaterra Sir Edgard Vincent, procedentes de Sevilla, en donde estuvieron hasta hace poco tiempo. Esta colección de bocetos es interesante. Valdés, como el Greco, como Murillo, como otros muchos pintores de la época, procedía, generalmente, haciendo, antes de la obra fundamental, una más ligera, frecuentemente sin modelo, en la que, obrando con absoluta libertad, reflejaba toda la fogosidad de su temperamento. A este tipo de obras es a las que llamaba Goya, graciosamente, borroncillos. En ellas se aprecian, por su espontaneidad, el valer y singularidad de los artistas, y ofrecen, en general, más interés que los cuadros grandes y definitivos. Estos de Valdés Leal que nos ocupan, son, como todos los de su género, de tamaño pequeño. Tienen figuras movidas y graciosas; son ligeros de ejecución, pero intensos, llenos a la vez de fantasía y de realismo, y, sobre todo, son modelos de independencia artística; obras, en fin, en las que el pintor puso toda su personalidad.» Los lienzos en que nos ocupamos son seis, con los siguientes asuntos de la vida de la Virgen: *Nacimiento de Nuestra Señora, Presentación en el Templo, Desposorios, Anunciación, Nacimiento de Cristo* y *Adoración de los Reyes.*

Respecto a la paternidad de estas obras, que no hemos tenido el gusto de ver, suspendemos nuestro juício, pues críticos tan expertos en la historia de la pintura española, y particularmente de la sevillana, como el doctor August L. Mayer, los consideran de mano de otro pintor sevillano, de indudable mérito, si bien no tanto como el de nuestro biografiado, y contemporáneo de éste, de Matías de Arteaga. Es indudable que, en la labor de ambos, hay no pocos puntos de contacto, muy especialmente cuando pintaban cuadros pequeños. La afición a representar edificios y monumentos, cuyos barrocos detalles *tocaban* graciosa, ligera y hábilmente; la entonación general sevillana, aunque más *amarillada* y más seca en Arteaga; los tipos de las figuras y el conjunto, el ambiente de las obras de éste, tienen mucha analogía con los de Valdés. Los dos cuadros del primero, existentes en nuestro Museo, *El Nacimiento de la Virgen* y *Las Bodas de Caná* (números 6 y 11), creemos que confirman este parecer nuestro.

Que los cuadros del Sr. Edgard Vincent fueron adquiridos en Sevilla, no es razón decisiva en este caso; pues con la misma facilidad que hace años se adquirían en esta ciudad cuadros de Valdés, podían obtenerse de Arteaga; ahora sí, no pasaremos por alto, en favor de la opinión del Sr. Beruete, que, de no haberse equivocado en su clasificación, si con efecto los lienzos de que tratamos fueron pintados por Valdés, acaso ellos podían ser la mitad de los doce que hizo para D.ª Mariana de Brito, más bien que los tres existentes en el Palacio Arzobispal, con asuntos asimismo de la vida de la Virgen. (Págs. 186-187). Más razonable parece que el encargo de dicha señora se refiriese a cuadros pequeños, como los de Inglaterra, de tamaño corriente, para adornar una casa de personas de la clase media, que el de número tan considerable de lienzos de grandes dimensiones, como los del mencionado palacio.

En la misma colección Edgar Vincent, dice el mismo peritísimo crítico, hay otro cuadro de Valdés, *Salomé danzando,* del cual no hemos podido ni aun obtener reproducción fotográfica.

En el Catálogo de este Museo de Pinturas, al tratar de los cuadros de Valdés, mencionamos uno que, en nuestro concepto, es muy dudoso, el cual lleva el número 178, representando a San Basilio Magno, y lo describimos de esta manera: «De pie, revestido de pontifical, y ante un altar, tiene en su mano izquierda un libro abierto y la pluma en la derecha. A su espalda, vistiendo arnés pavonado y con una lanza apoyada en su brazo izquierdo, se ve a un santo, sobre cuya cabeza hay un letrero que dice: *S. Marcuri.* Este cuadro

parece copia de uno más antiguo. Figuras de tamaño natural.» (2 m. × 1.50 m.) (1)

Atribúyense también a los pinceles de Valdés otros cuadros, como el de *El Angel San Gabriel,* propiedad del Sr. Conde de Gómara; *La Imposición de la casulla a San Ildefonso,* en la Sacristía de los Cálices de esta Catedral; *San Juan Bautista,* en la iglesia del convento de Madre de Dios, y *San Hugo,* en la cámara rectoral de la Universidad, que, en nuestro concepto, no son de mano de nuestro biografiado; y acerca del cuadro de *La Concepción,* del Museo de Cádiz, atribuído por el Sr. Beruete a Valdés, véase lo que dice de él nuestro amigo el inteligente crítico de Bellas Artes Sr. D. Pelayo Quintero, el cual lo considera obra de Francisco Rizi (2).

Nuestro convecino el coleccionista D. Jacinto Ruiz posee un lienzo de 1.94 m. × 1.48 m., que representa la *Adoración de*

---

(1) Registrando los Inventarios antiguos del Museo, en el de Cuadros inútiles, que lleva la fecha de 12 de Diciembre de 1854, señalado con el número 252, figura un lienzo titulado *S. Mercurio,* que no creemos pueda ser otro que éste, no obstante que varían las dimensiones, pues al del Inventario se le asignan no más de 2 varas de alto, y este de que tratamos mide 2 metros. Los pintores que redactaron aquél, D. Antonio Cabral Bejarano, D. José Roldán, D. Joaquín Domínguez Bécquer, D. Manuel Barrón y D. José M.ª Escacena lo clasificaron de *regular* (no se olvide que entre los *inútiles),* y dichos señores tuvieron la suficiente competencia, tratándose de una obra de Valdés, para haberle adjudicado esta obra si la hubiesen creído suya, por lo familiarizados que entonces estuvieron con las del gran pintor.

(2) "Respecto a quién pueda ser el autor del cuadro, no tenemos datos concretos; el señor Beruete y Moret, en su libro sobre Valdés Leal, lo supone de este pintor sevillano; pero, además que dicho crítico no logró nunca ver el lienzo de cerca ni con buena luz, hace notar qun "no se asemeja tampoco gran cosa a otros cuadros religiosos del mismo Valdés de asunto análogo."

Nosotros creemos que existen más motivos para suponerlo original del madrileño Francisco Rizi, pintor de Felipe IV, pues si bien ejecutó algunas obras con poco esmero, en otras se acreditó de verdadero maestro. En la factura del cuadro de Cádiz se ve, desde luego, al pintor que produce mucho y con soltura. En cuanto a los niños y al colorido, recuerdan la tela de Antolínez que posee el Museo del Prado.

La procedencia del cuadro también nos lleva por el mismo camino, pues hasta 1879 estuvo en el antiguo convento de la Trinidad, que pasó, con el tiempo, a ser Ministerio de Fomento, y en el Catálogo de Inventario tenía el número 238, y figuraba como obra de Rizi; y en tal concepto fué enviado a Cádiz, en Febrero de dicho año, por el ministro D. José de Cárdenas, a petición de la Academia Provincial de Bellas Artes, en compañía de otros cuatro, uno de ellos bastante bueno, atribuído a Pereda.

Nosotros creemos que si nuestro buen amigo el Sr. Beruete y Moret viera el lienzo de cerca, no dudaría por un momento de que era obra madrileña y no sevillana, y una vez concedido esto, todas las probabilidades están de parte de Rizi, quien por no haber sido del agrado de Ceán Bermúdez, sin que sepamos por qué, no es hoy tan apreciado como debiera serlo; pero fué, indudablemente, pintor de grandes cualidades, por más que el excesivo afán de producir le llevó, a veces, a descuidar algo sus pinturas.

Sin embargo, en su última época—a la cual puede atribuirse la *Concepción* del Museo de Cádiz—lo vemos esmerándose en su trabajo, siendo buena muestra de ello el cuadro *Auto de Fe celebrado en la Plaza Mayor de Madrid el 30 de Junio de 1680,* que en lugar preferente figura en el Museo del Prado.

En resumen: la *Concepción* del Museo de Cádiz es un buen cuadro, de escuela madrileña, que creemos agradará conocer a nuestros lectores, y, mientras no se demuestre lo contrario, bien puede clasificarse como de Francisco de Rizi, hijo del bolonés Antonio y discípulo de Vicente Carducho."—*(La Vanguardia,* de Barcelona.)

los pastores, el cual, a pesar de hallarse firmado, abrigamos el temor de que no es de los pinceles del maestro, y, si lo es, otras manos han debido emplearse en él, desnaturalizándolo, al punto de despertar dudas acerca de su paternidad. Si algo en él pudiera servir de fundamento a la opinión que lo estima obra de Valdés, es el asunto de pequeñas figuritas del último término, en que se representa al ángel que anuncia a los pastores el nacimiento del Hijo de Dios.

Tampoco estimamos de Valdés el hermoso lienzo con la Magdalena que posee el Sr. Poggio, de Madrid, ni la Concepción del Sr. Trallero, asimismo avecindado en la corte; ni la Virgen Dolorosa contemplando algunos pasajes de la Pasión de Cristo, perteneciente al Dr. Von Loga; y en cuanto al retrato de un religioso doctor, que el ilustrado crítico inglés Herber Cook creyó que representaba a San Buenaventura, escribiendo después de muerto las Memorias de San Francisco, remitimos al lector a las atinadas reflexiones que el docto crítico Sr. Tormo facilitó al Sr. D. Celestino López, y que éste hubo de insertar en su *Tesis doctoral,* en las cuales queda plenamente demostrado que es el retrato de un jesuíta.

X

Dibujos, acuarelas y grabados.—Decadencia de nuestra riqueza pictórica.—Las antiguas colecciones sevillanas de cuadros.—Cuadros cuya existencia se ignora.—Adiciones y correcciones.

Toda nuestra diligencia y todo el interés que hemos puesto en conocer algunos apuntes, dibujos, grabados y acuarelas de Valdés, han sido estériles, y no hay que dudar que, dada la vertiginosa actividad del artista, así como la amplia esfera de acción en que ejercitó su talento, por fuerza tuvo que producirlos en número tal que, si hoy lográsemos verlos reunidos, seguramente habíamos de sorprendernos. Apuntes más o menos ligeros al carbón, con lápices negros, rojos o azules; a la pluma, tocados con sepia, al clarooscuro, o ya verdaderas acuarelas, tuvieron que salir de sus manos a cada momento; gráficas representaciones de primeras ideas para la ejecución de cuadros, proyectos decorativos o de retablos y objetos litúrgicos, pues los antiguos maestros no desdeñaban ocupar su ingenio en el diseño de un mueble, en el estofado de un altar, en pintar un escudo y cuanto con el arte del pincel se relaciona; y Valdés, que tuvo el más amplio criterio en lo que juzgaba relacionado con su profesión, al punto que lo hemos visto, en más de un caso, dorando rejas y grabando estampas, trabajo éste tan practicado por los maestros que le precedieron y por sus contemporáneos, seguramente dejó al morir numerosos cartapacios bien repletos de papeles, vitelas y cartones,

conteniendo infinitos proyectos, algunos de los cuales reflejarían, por el esmero de ejecución, el cariño con que los hiciera. Si tan fecundo fué en cuanto a la gran pintura, ¿cómo dudar del enorme material que durante su vida acumuló en su estudio en esta clase de obras ligeras, espontáneas, que revelan tan a las claras el sentimiento y la maestría de los artistas? Apena considerar la pérdida de tanto precioso documento para ilustrar la labor del insigne maestro, y, sin embargo, por nuestra parte, después de las perseverantes gestiones que hemos hecho, tenemos que confesar que ni siquiera uno de estos trazos hemos logrado ver en Sevilla. Hace cuarenta años, en nuestra juventud, recordamos haber visto en poder de un inteligente coleccionista, D. José M.ª Vera, grandes carteras con dibujos de antiguos maestros, y, sin duda, en poder de los pintores sevillanos, que entonces eran viejos y que gustaban de conservar estas memorias de sus antepasados, también los hubo; pero, de entonces acá, ¡han variado tanto las cosas! De aquellos coleccionistas no queda más que la memoria; sus tesoros artísticos se han disipado como el humo, y como éste también las preciosas menudencias que guardaron amorosos en sus carteras Cepero, Bravo, García Leaniz, Williams y tantos otros que florecieron en esta ciudad en la primera mitad del siglo XIX.

Remitimos, pues, a los curiosos que deseen formar juício de la manera que empleara el gran artista sevillano en estas ligeras obritas, a las dadas a conocer por el Sr. Romero de Torres en su artículo publicado en la revista *Mvsevm,* año 1911, págs. 345 y siguientes, y al grabado de la lámina n.º 58 de las que ilustran este libro. Por nuestra parte no tenemos noticia de más obra que la siguiente, mencionada en el *Catálogo* de la colección de D. Aniceto Bravo, que lleva la fecha de 1837-1852:

«N.º 131. La Virgen de los Reyes en su altar de cuarta y media de alto y una de ancho, pintado con tinta de china en pergamino, original de D. Juan de Valdés.» Ignoramos su paradero.

En confirmación de cuanto dejamos dicho acerca de las colecciones de dibujos que poseyeron algunos aficionados sevillanos, véase la adjunta nota, referente sólo a los que pertenecieron al Conde del Águila:

«83 dibujos originales de pintores y escultores españoles, en un legajo.

184 dibujos contenidos en un volumen.

Un cuaderno de 10 dibujos de Juan de Stradano con la vida del Bautista.

Otro libro, en 4.º mayor, con 95 dibujos de Núñez.

69 dibujos originales de Alonso Cano y de otros pintores de la escuela granadina.

16 dibujos contenidos en un legajo rotulado: «dibujos originales inferiores.»

27 dibujos con el sobreescrito de: copias.» (1)

Total: 484 dibujos que poseía un sólo aficionado; entre los cuales, ¡cuántos no serían de mano de Valdés!

Siguiendo la costumbre, frecuente entre los grandes maestros contemporáneos del arte de la pintura, fué Valdés muy hábil grabador al agua fuerte, y de algunas de sus obras de este género, bastante conocidas, como son las láminas que ilustran el libro de D. Fernando de la Torre y Farfán, «Fiestas de la Santa Iglesia al nuevo culto de San Fernando en 1671-72», habiendo grabado antes, en 1668, por encargo del Cabildo eclesiástico, cuatro láminas (2) que abrió para las estampas de la Custodia» (3). De una de estas láminas, la que representa en totalidad la soberbia alhaja ejecutada por Juan de Arfe, con los impertinentes aditamentos que en aquellos mismos días le agregara el platero Juan de Segura, consérvase un ejemplar en la Biblioteca Nacional, y asimismo el interesante autorretrato suyo, hoy ya muy conocido entre los eruditos, que se conserva en la misma riquísima librería, acerca de cuya obra se expresó en los siguientes términos un ilustrado escritor:

«Otras dos de las estampas que ahora reproducimos son debidas a los pintores sevillanos Juan Valdés Leal y Francisco de Herrera, apellidado el Mozo. No poco interesante la de Valdés, no sólo por ser un bellísimo retrato en que el artista quiso dejar marcadas sus facciones, sino por el grato efecto que desde luego produce, no muy ajeno al gusto con que grabó el famoso Rembrandt; está hecho con todo el vigor y valentía del pintor más realista que produjo la Escuela Sevillana. Distinguióse Valdés por ser algún tanto descuidado en la ejecución (*farfullón* le llama Ceán), más preciado del efecto y de la amplitud de concepto que de la suavidad y dulce toque de Murillo; enérgico y altivo en su carácter, lo es en muchas de sus obras, y no deja de demostrarlo también en la estampa a que nos referimos; en la decisión y fuerza de claroscuro de la cabeza y de la

---

(1) Autos sobre el cumplimiento del testamento del Sr. D. Miguel de Espinosa y Maldonado, Conde del Aguila, en que están los inventarios y aprecios de bienes, principiados en 10 de Enero de 1785.—(Colec. de docmts. del A.)

(2) Ceán dice que tres, pero en el acta capitular de 7 de Diciembre de 1668 consta que fueron cuatro.

(3) Cap. V de este libro.

orla que la rodea, marcada ésta con todas las señales del gusto churrigueresco que ya dominaba en el arte» (1).

Para llegar, pues, a alcanzar la perfección que demostró en los referidos grabados, tuvo, por fuerza, que practicar no poco tan difícil arte, y, por tanto, ocúrrese preguntar en esta ocasión lo mismo que cuando tratamos de sus dibujos y acuarelas: ¿Es posible que venciese los penosos principios de aquél hasta alcanzar su completa perfección, tan sólo para producir cinco o seis estampas? No parece razonable creerlo, pero es lo cierto que cuantos han tratado de ellas no han podido aumentar su número con la cita de otras.

Vamos a dedicar las últimas páginas de nuestro trabajo a mencionar ligeramente los cuadros del insigne pintor sevillano, cuyo paradero se ignora, que, en número incalculable, constituyeron el tesoro pictórico de esta ciudad, porque, no ya sólo las casas opulentas, sino hasta las más modestas, hallábanse atestadas de ellos, pues considerábanlos nuestros abuelos como el más bello adorno de las mismas; así no es de extrañar que veamos en los inventarios, almonedas y subastas que tuvieron lugar, especialmente durante el siglo XVIII y hasta los primeros años del siglo XIX, las citas de innumerables lienzos, cuyos asuntos, aun cuando, por lo general, eran religiosos, vémoslos a veces que alternaban con los floreros, bodegones, paisajes, perspectivas y fantásticas ruínas, tan del gusto de nuestros ascendientes.

Fueron siempre muy de la afición de los antiguos magnates y de los sevillanos doctos las obras artísticas, especialmente las pinturas, que se esmeraron en reunir con grandísima diligencia, al par que interesantes memorias de la antigüedad romana y objetos notables; y es indudable, pues consta de fehacientes documentos, que en las suntuosas moradas de D. Fernando Colón, de los Duques de Alcalá y de Arcos; en las casas de Gonzalo Argote de Molina, del Dr. Luciano de Negrón, del Marqués de Armuña (en Estepa), del canónigo León y Ledesma, de D. Donato Arenzana, del Marqués de Loreto, de D. Francisco de Bruna y de otros ilustres varones, hubo en todas excelentes cuadros, en mayor o menor número, según las fortunas que sus dueños poseían, pues hasta los días de nuestra infancia, como antes dijimos, se conservó el gusto de adornar las casas con cuadros de todas dimensiones y variados asuntos.

(1) Rosell.—Aguas-Fuertes de antiguos pintores españoles. *(Mus. Esp. de Antig., tomo 4.º, folio 109.)*

Por lo que hace a nuestros días, las colecciones famosas de D. Aniceto Bravo y del Sr. López Cepero fueron verdaderos museos por el número e importancia de las obras que los enriquecían. Una de las casas en que vivió el primero es la señalada actualmente con el número 32 de la calle Albareda, la cual, no obstante su gran capacidad, era insuficiente para que los cuadros se hallasen bien colocados; y así, los muros de sus galerías altas y bajas, de sus salones y aposentos, hallábanse totalmente cubiertos desde los techos a los suelos, al punto que los muebles tenían, a veces, que quedar retirados de las paredes. La del Sr. López Cepero, que alcanzamos a conocer todavía en alto grado de esplendor, hallábase instalada en la misma magnífica casa en que hoy habitan sus herederos; y aún recordamos, en nuestra infancia, el efecto que nos producía la numerosísima y por demás interesante colección de retratos de sus antepasados, que ocupaba las galerías de la suntuosa morada de los Marqueses del Moscoso, sita en la calle Bustos Tavera, 23. Todas las casas ricas sevillanas poseían extraordinaria riqueza en cuadros, los cuales han ido desapareciendo, ora para no reemplazarlos por otro género de decorado, pues se llega al punto de preferir las paredes lisas, sin más ornato que algunas garambainas de yesería, de estilo francés Luís XV, que es el ideal para muchos; ora por grandes espejos con molduras de pasta, o algún cuadro moderno de dudoso mérito, sustituyendo así el oro acendrado por despreciable metal.

Así no es extraño que, después del constante saqueo que durante un siglo hemos sufrido por los extraños, que han sabido aprovecharse del cambio operado en nuestros gustos, ya por la pobreza de no pocas casas que han venido a menos, las cuales se han visto obligadas a vender, más por necesidad que por la codicia, aquel inmenso caudal, se encuentre hoy casi en sus postrimerías, no obstante las varias Reales órdenes expedidas, a partir de la del ministro Floridablanca, de 5 de Octubre de 1779, prohibiendo la extracción de pinturas del reino, que, por lo que hace a Sevilla, fué muy recomendado su cumplimiento por carta de aquel ilustre gobernante al Asistente D. Francisco Antonio Domezain, prueba de que, ya por entonces, existía el mal en proporciones considerables, cuando con tanto interés se trataba de remediarlo (1).

Ha desaparecido, pues, mucho y muy bueno, y, no obstan-

(1) *Ponz.*, tomo IX, pág. 289.

te tal depredación, ¡aún poseemos tanto todavía! Aparte de las gentes que, como hemos dicho, viven a la moda, a cuya vista repugna fijarse en martirios de santos, Dolorosas y Ecce-Homos, ancianos apóstoles de arrugada piel, hirsutos cabellos, tristes o místicas expresiones, y a las que ya no conmueven las patéticas y sentidas escenas de la Historia Sagrada, y menos les interesan las de las vidas de venerables varones, ni de santos; para los que prefieren a este género de pintura el de asuntos alegres, en cuya interpretación empleó el artista todos los colores y colorines de su variadísima paleta, ¿qué interés han de tener aquellas obras de nuestros antiguos maestros? Además hay que reconocer que el *medio ambiente* general en que vivimos, el gusto artístico dominante en nuestra ciudad, por lo que hace a los presentes momentos, va por caminos tan opuestos, que hasta se pone en duda, por algunos que se precian de artistas, las cualidades excepcionales de nuestros más insignes ingenios, cuyos nombres se menosprecian para ensalzar los de extravagantes apóstoles del *modernismo*.

Tales han sido las causas que han contribuído a la decadencia de nuestra estupenda riqueza artística, sin olvidar el verdadero saqueo de que fué objeto esta ciudad durante los luctuosos días de la dominación francesa, en los cuales no hubo reparo, por parte de los invasores, en destruir bárbaramente aquellas obras que no pudieron transportar en su rico botín de guerra.

El el año de 1844, fecha de impresión del interesante libro *Sevilla Pintoresca*, que escribió D. José Amador de los Ríos, hallamos no pocas noticias acerca de los coleccionistas de pinturas sevillanas.

Constan en él las más afamadas entonces, y complácese en mencionar los lienzos de mayor mérito que contenían. Figuraban por aquellos días, en primera línea, las de D. Aniceto Bravo, con 1.037 cuadros (1); la de D. Manuel López Cepero, con 1.054; la de D. Joaquín Sáenz, con 1.800 (2); siguiéndoles en importancia la de D. Pedro García, con 150 (3); la de D. Julián Williams, con unos 300 (4); la de D. Pedro García, con 150 (5), y las de D. José Suárez de Urbina, D. José Lerdo de Tejada, el canónigo Pereyra, D. Federico Ludovisi, D. Pascual Olloqui,

(1) Según consta de su Catálogo, redactado en 1837-1852. Amador de los Ríos, en 1844, decía, en nuestro concepto equivocadamente, que el número de cuadros era el de 700 lienzos.

(2) Amador de los Ríos.-*(Sevilla Pintoresca.)*

(3) Id., íd., íd.

(4) Id., íd., íd.

(5) Id., íd., íd.

D. José de Larrazábal y D. José Olmedo, que también debieron ser relativamente numerosas; sin que echemos en olvido la del Marqués de Moscoso, que *de visu* podemos asegurar que pasaron de más de 100; y la del Conde del Águila, con sus 332 cuadros y sus 484 dibujos (1).

Para que el lector pudiera formar concepto aproximado del espíritu de aquellos entusiastas aficionados que con tanta facilidad aumentaban sus respectivos caudales artísticos en los tristes días de la desamortización, a cuya sombra fueron despojadas las iglesias, conventos e institutos religiosos y benéficos, de bienes que tan legítimamente les pertenecían, tendríamos que extendernos más de lo conveniente; pero baste decir que, en aquella época, según oímos en nuestra juventud a veraces ancianos, además del verdadero saqueo que se hacía en los conventos suprimidos y de lo que se extrajo de los templos, venían a Sevilla los cuadros y esculturas por carradas, procedentes de los pueblos de la provincia, y hasta de aquellos de otras cercanas a esta ciudad; pues por ser ésta el mejor y más seguro mercado entonces, aquí los traían para su venta, repartiéndoselos los coleccionistas mediante exiguos precios. Al olor de este saqueo no faltaron codiciosos extranjeros que se llamasen a la parte, figurando a la cabeza de ellos el Barón de Taylor, que vino a España más de una vez, por encargo del Rey Luís Felipe, y que especialmente se detuvo en Sevilla, en donde compró numerosos cuadros; de ellos, una parte fueron transportados a Francia, y otros quedaron en poder del Duque de Montpensier, el cual, como es sabido, una vez adquirido el grandioso palacio de San Telmo, reunió riquísima colección, la cual hállase diseminada por los palacios que en Randán, Bolonia y Sanlúcar de Barrameda, poseen SS. AA. la Condesa de París y el Infante D. Antonio de Orleans.

¿Qué extraño que, con tal tráfago de cuadros (aunque sólo contásemos ahora con los procedentes del despojo verificado por los franceses), se hayan perdido tantos de los maestros sevillanos, y entre ellos de Valdés Leal, los cuales paulatinamente van siendo descubiertos en los Museos y colecciones extranjeros por inteligentes críticos propios y extraños? Vamos, pues, a consignar las noticias que hasta ahora hemos podido reunir acerca de las obras de nuestro biografiado, cuyo paradero se ignora al presente.

Al efectuar el arreglo de los documentos que constituyen el

(1) Véase la nota 3 de la página *Autos sobre el cumplimiento...*, etc.

que fué desconocido Archivo del Alcázar, en cuya clasificación nos ocupamos en los años de 1885 al 90, tuvimos el gusto de hallar el interesantísimo *Inventario de las pinturas del Palacio y Salones del Alcázar de Sevilla, pertenecientes a S. M. Católica el Señor D. José Napoleón, q. D. g.—bajo una teja*—(1), de cuya relación dimos noticia a nuestro buen amigo el Sr. D. Manuel Gómez Imaz, el cual publicó en 1896 dicho manuscrito con el epígrafe: *Inventario de los cuadros sustraídos por el Gobierno intruso en Sevilla el año de 1810.* Cítanse en este documento numerosos cuadros de Valdés; muchos de ellos salváronse de las garras de nuestros invasores, y actualmente los conocemos; otros, ignoramos dónde páran. He aquí, pues, la lista completa de todos los que figuran en el interesante documento, cuyos títulos copiamos, señalando con un asterisco aquellos de que no tenemos noticia de su paradero, y así formarán juício del expolio de que fueron objeto los templos sevillanos y de las riquezas que poseyeron:

«SALA BAJA N.° 1—ORIGINALES DE D. J.ⁿ DE VALDES

—Una coleccion de ocho quadros de 2 $\frac{3}{4}$ de alto y una y media de ancho, varios Santos y Santas de la Religión Gerónima (2).

—Un quadro de 3 vˢ de ancho y 1 $\frac{1}{2}$ de alto, los sueños de S.ⁿ Josef. *

—Otro de igual tamaño, La Virgen, S.ⁿ Josef y varios angeles. *

—Otro de 2 $\frac{1}{2}$ de alto y 3 $\frac{1}{4}$ de ancho, un pasage de la vida de S.ⁿ Ignacio. . . . . (3)

—Otro id. . . . . (3)

—Otro id. que representa a dcho. Santo con un libro en la mano. * . . . . (3)

—Otros dos quadros de $\frac{3}{4}$ de ancho y $\frac{1}{2}$ vara de alto con cabezas de S.ⁿ Blas y S.ⁿ Cristobal. *

SALA BAJA N.° 2

—Un quadro de 2 $\frac{3}{4}$ vˢ de ancho y 2 $\frac{1}{2}$ de alto, San Geronimo disputando con unos hereges * (4).

---

(1) Frase manuscrita que añadió algún patriota.

(2) Seis de estos lienzos son, sin duda, los que existen en nuestro Museo, y los que faltan deben ser los de Fr. Vasco de Portugal, de la Real Galería de Dresde, y Fr. Alonso de Ocaña, existente en el Museo de Grenoble y la Santa Eustoquia del Museo Bowes, en Bernard Castle.

(3) Los dos citados en el texto deben ser de la colección que se conserva en nuestro Museo, excepto el último, cuya sucinta descripción no parece convenir con ninguno de los que poseemos.

(4) Encontrado por el Dr. August L. Mayer en la colección del Sr. Joseph Cramer, en Dormunt (Prusia).

—Otro de igual tamaño, la muerte de dcho. Santo. *

—Quatro quadros de $2\frac{3}{4}$ v^{s} de alto y 1 y $\frac{1}{2}$ de ancho, tres Santos y una Santa de la Orden de S. Geronimo * (1).

SALA BAJA N.º 3

—Un quadro de $2\frac{1}{2}$ de alto y 2 de ancho, Cristo con la cruz acuestas q^{e} se le aparece a S. Ignacio. . . . .

—Otro de igual tamaño, El Niño Dios con S. Ignacio y S. Francisco de Borja. . . . . (2)

—Otro de igual tamaño, S. Ignacio con S. Felipe Neri. *

—Otro de igual tamaño, S. Ignacio con Cristo en figura de Peregrino. *

—Otro de igual tamaño, S. Ignacio herido en el Castillo de Pamplona. . . . .

—Otro de igual tamaño, S. Ignacio curando un Energúmeno. . . . .

—Otro de igual tamaño apareciéndosele la Virgen . . . (3)

—Otro de igual tamaño, S. Ignacio y S. Francisco de Borja. *

—Otro id., la muerte de S. Ignacio (4).

SALA N.º 5—ORIG.^{S} DE D. F.^{CO} DE VALDES (sic)

—Un quadro de $2\frac{1}{2}$ de alto y 2 de ancho, La Concepción.

—Otro de igual tamaño, La Asunción. (5)

SALA N.º 7—ORIG.^{S} DE D. J.^{N} de VALDES

—Dos quadros de $4\frac{1}{2}$ v^{s} de alto y $2\frac{1}{2}$ de ancho con dos Concepciones. *

—Una tabla de $\frac{1}{2}$ vara de alto e igual ancho, S. Juan escribiendo el Apocalipsis. *

—Otro de $2\frac{1}{4}$ v^{s} en cuadro, Cristo con S. Juan Bautista y S. Juan Evangelista. *

—Otro de 2 v^{s} de alto y $1\,{}^{1}/_{8}$ de ancho, S. Juan Bautista en el Desierto. *

---

(1) ¿Llegaron a formar parte de la colección de nuestro Museo, o se evaporarían antes de llegar a él? Alguna de las Santas mencionadas en el primer asiento, o esta que aquí se menciona, ¿será la Santa Eustoquio de Bernard Castle?—V. la pág. 49.

(2) Museo de Sevilla.

(3) En nuestro Museo.

(4) Id., íd.

(5) Id., íd.

SALA N.° 10—ORIG.s DE D. J.N DE VALDES

—Quatro quadros de 2 $\frac{3}{4}$ de ancho y 2 $\frac{1}{2}$ de alto, varios pasajes de la vida de S. Geronimo. *

SALA N.° 15—ORIG.s DE D. J.N DE VALDES

—Dos quadros de 1 $\frac{1}{2}$ de alto y $^{1}/_{8}$ de ancho cada uno, S. Antonio de Padua y S. Antonio Abad. *

SALA N.° 16

—Un quadro de 1 $\frac{1}{2}$ vs de alto y 1 de ancho, S. Miguel. *

SALA N.° 19

—Un quadro de 4 $\frac{1}{2}$ de alto y 2 $\frac{1}{2}$ de ancho, S. Juan predicando en el Desierto. *

—Quatro quadros de 1 $\frac{1}{2}$ vs de alto y $\frac{1}{2}$ de ancho, distintos Santos . . . . (1)

ESCALERA N.° 20

—Dos quadros de 4 $\frac{1}{2}$ vs de alto y 3 de ancho, un Crucifijo y una Concepción. . . . . (1)

PATIO N.° 21

—Dos quadros de 4 $\frac{1}{2}$ vs de ancho y 4 de alto, asuntos de la sagrada escritura, al margen dice: «Se devolbio a la Magdalena.» *

SALA N.° 26

—Un cuadro de 2 $\frac{1}{2}$ vs de alto y 2 $\frac{1}{2}$ de ancho, S. Ignacio visitando a un preso. *

SALA N.° 28

—Un quadro de 2 $\frac{1}{4}$ de alto y 2 $\frac{1}{4}$ de ancho, S. Ignacio. *

SALA N.° 29

—Seis quadros de 2 $\frac{1}{2}$ de ancho y 2 de alto, todos de la Vida de S. Antonio. *

(1) ¿Los de Montesión?

SALA N.º 30

—Ocho quadros de 2 $\frac{3}{4}$ de ancho y 2 $\frac{1}{2}$ de alto, de la vida de S. Antonio. *

—Otro de 2 $\frac{1}{4}$ v^{s} de alto y 2 de ancho, S. Ignacio presentando la regla al Pontífice. (1)

SALA N.º 33

—Tres quadros de 2 $\frac{1}{4}$ v^{s} de alto y 2 de ancho, pasajes de la Vida de S. Ignacio. *»

En el *Resumen total de las Pinturas que contiene el adjunto imbentario con separacion de las q^{e} son de cada autor* resultan de Valdés 74, y de ellas, por nuestra cuenta, 45 cuyo paradero ignoramos, que acaso se conservarán en los Museos y colecciones, atribuídos, erróneamente, a diferentes autores. Si a esta numerosa lista unimos los que poseyeron los coleccionistas sevillanos y otros, de los que no queda ni la memoria, con los que aún se conservan en los templos, dentro y fuera de Sevilla, y los que poseen particulares, deduciremos, sin esfuerzo, que la labor de Valdés fué asombrosa. Un contemporáneo suyo, el canónigo de esta Santa Iglesia D. Andrés Fernández de León y Ledesma, ilustradísimo sacerdote amante de las artes, como se desprende, no sólo de las comisiones que le encomendara su Cabildo, sino de los objetos que dejó al morir, cuyo inventario poseemos, en el cual se mencionan más de cien cuadros, poseyó, entre éstos, los siguientes del gran pintor sevillano, cuyo paradero desconocemos:

«Iten vna pintura de manos de Juan de Baldes ymagen del Santo Rey don Fernando con su moldura dorada y estofada y por rremate vna corona Imperial en cien reales.»

. . . .

«Iten vn cuadro lienzo pintura de mano de Juan de baldes de Sor San Andres con su moldura dorada de mas de vara de alto en seis ducados.»

. . . .

«Iten vna pintura de Sor San Lorenzo de mano de Juan baldes con su moldura dorada y estofada y matisada de distintos colores de bara y quarta de alto y mas de tres quartas de ancho en ocho ducados.» (2)

El Sr. Amador de los Ríos, en su obra *Sevilla Pintoresca,* al tratar

(1) Museo de Sevilla.

(2) Gestoso.—*Memorias antiguas sevillanas.—La colección de cuadros del canónigo León y Ledesma.*—Sevilla, "El Correo de Andalucía," 1911.—Un folleto de 24 pág. 8.º may.

de las riquísimas colecciones de pinturas que poseían algunos particulares en esta ciudad, cita los cuadros siguientes:

«*Galería de D. Aniceto Bravo.*—Cuatro lienzos entrelargos que representan a *S.ta Lucia, S.ta Ines, S.ta Catalina* y *La Magdalena,* llamada *de la Moña,* por una que lleva en la cabeza.

Una *Adoración de los Reyes,* una *Circuncisión,* una *Anunciación,* un *Nacimiento,* una *Presentación,* un *S. Lucas evangelista* (1), *el Señor en el Castillo de Emaus,* una *S.ta Paula,* una *S.ta Eustoquio* (2), hija de S.ta Paula, con hábito, las dos, de la Orden de S. Jeronimo; dos *Cabezas de San Pablo y de San Juan Bautista* (3), una *S.ta Rosa,* una *Coronación de la Virgen* (4), una *Crucifición con los dos San Juanes,* un *San Diego de Alcalá* sorprendido por el guardián de su convento en el momento de dar limosna a los pobres y un boceto grande del *Cuadro de los muertos* de la Caridad.»

A la buena amistad de D. Cayetano Sánchez Pineda debemos la nota completa de los cuadros de Valdés que en 1837 figuraban en la riquísima colección que poseyeron, primero D. Antonio y después D. Aniceto Bravo, copiada del Catálogo M. S. que conservan los herederos del segundo de los citados señores, y en la cual se citan varios no mencionados por Amador de los Ríos en su referida obra:

«*N.º 53.*—Santa martir original de D. Juan de Valdes de una tercia de alto por una cuarta de ancho.

N.º 55.—Santa martir con un borrego en los brazos compañero del anterior, de D. Juan Valdes.—Comprados a D. Cayetano Velez.

N.º 102.—San Lucas de D. Juan Valdes vara y tercia de alto y tres cuartas ancho.—Comprado en la Capilla de los pintores de S.N Andres.—Tiene el santo en la mano un cuadrito de S.N José con el niño Jesus y está predicando contra los ídolos en el templo de los gentiles.

N.º 131.—La Virgen de los Reyes en su altar de cuarta y media de alto y una de ancho pintado con tinta de china en pergamino original de D. Juan de Valdes.

N.º 256.—Boceto de vara y media cuarta de alto y una cuarta de ancho original de D. Juan Valdes comprado a D. Antonio Lafayeta del cuadro de los muertos de la Caridad.

N.º 65.—Un descendimiento de una vara de alto y más de dos tercias de ancho.

---

(1) De vara y tercia de alto y tres cuartas de ancho, según el Catálogo de esta Galería.

(2) Forman parte estos dos lienzos de la colección de Santas que pintó Valdés para los monges Jerónimos citados en el *Inventario* napoleónico.

(3) Media vara de alto por una de ancho.

(4) De 3 varas y media de alto por 2 y media de ancho.

N.º 464.—Boceto original de D. Juan Valdes del cuadro de la Caridad de la muerte.—El esqueleto tiene en una mano la guadaña y en la otra un reloj de arena.

N.º 555.—S.N Francisco de Borja original de D. Juan Valdes de tres cuartas de alto por media vara de ancho.

N.º 556.—S.N Diego de Alcala compañero del anterior.

N.º 698.—Belen de D. Juan Valdes de 3 cuartas de alto por media vara de ancho.

N.º 853.—Cabeza de una Santa reina compañero de los anteriores.

N.º 854.—Cabeza de otra Santa reina compañero también.

N.º 856.—S.ta Paula de 2 varas y dos tercias de alto por 1 y dos tercias.

N.º 857.—S.ta Eustoquio compañero del anterior.

N.º 881.—Concepción de D. Juan Valdes Leal de 3 varas alto por 2 1/2 ancho.

N.º 895.—El cuadro de las Calaveras de Valdes de 3 cuartas por 1 v y 1/8.

N.º 958.—S.N Antonio de D. Juan Valdes 1 vara y 2/3 por 1 vara y cuarta.

N.º 1.029.—Un angel con sudario de Valdes de 2 varas y tercia por 1 y media.

N.º 1.030.—Otro angel sin sudario compañero del anterior.»

Todos son lienzos.

Como el lector habrá observado, poseyó el Sr. Bravo unos bocetos de los dos cuadros de las *Postrimerías,* descritos tan concisamente que no podemos juzgar en el de *Los muertos* las variantes que lo distinguieran del cuadro definitivo, si bien en el de *La muerte* no cabe duda de una muy esencial: la de llevar el esqueleto en una mano un reloj de arena, pormenor de que carece el esqueleto del cuadro del General Rexá; por tanto, si uno y otro bocetos fueron obras preparatorias de los lienzos de la Caridad, demuestra tal hecho el empeño de Valdés en estudiar los asuntos concienzudamente.

La galería del Excmo. Sr. D. Manuel López Cepero poseyó los siguientes cuadros de Valdés Leal: «Dos ángeles de cuerpo entero y tamaño natural, que contienen varios atributos de la Pasión. Las cabezas son de bastante mérito y los ropajes de un efecto extraordinario por la riqueza y buen efecto del oro que les sirve de ornamento.—Dos cabezas, una de San Juan y otra de San Pablo, debidas a este profesor, enriquecen también la co-

lección de que venimos hablando. Ambas son de un efecto sorprendente.» (1)

Posteriormente a la fecha en que escribía Amador de los Ríos, el Sr. D. Jacobo López Cepero, sobrino del ilustre fundador de la Galería pictórica de que tratamos, e inteligente crítico, hubo de aumentar el número de obras de Valdés con las siguientes, cuyos títulos se mencionan en el Catálogo que conservan los herederos de dicho señor:

«—Fray Bartolomé de las Casas en oración.—Alto 0^{m}95; ancho 0^{m}75.

—Dolorosa, tam. nat. $\frac{1}{2}$ cpo.—Alto 0^{m}65; ancho 0^{m}49.

—Jesús Nazareno, tam. nat. cpo. ent.°—Alto 1^{m}84; ancho 1^{m}76.

—Jesús muerto, de cpo. ent.°—Alto 0^{m}14; ancho 0^{m}33.

—Jesús caminando al Calvario, tam. nat.—Alto 1^{m}65; ancho 1^{m}38.

—Cabeza de Ecce-Homo.—Alto 0^{m}46; ancho 0^{m}35.

—S. Lorenzo lavando los pies a un pobre.—Alto 0^{m}32; ancho 0^{m}30. Tabla.

—Martirio de S. Lorenzo, comp.° del anterior.—Id.

—Nacimiento de la Virgen.—Alto 0^{m}50; ancho 0^{m}63.

—Jesucristo con la Cruz.—Alto 0^{m}70; ancho 0^{m}53.»

Galería del Sr. García.—S. Ildefonso recibiendo la casulla de manos de la Virgen y el *Bautismo de S. Francisco* (2).

Galería del Sr. Sáenz.—Dos cabezas de *El Bautista* y de *S. Pablo* (3).

Galería de Lerdo de Tejada.—Una *Visión de S.ta Teresa,* dos cabezas de *S. Juan* y de *S. Pablo* y otra de este segundo santo (4).

Galería del Sr. Diez Martínez.—La Asunción de la Virgen (5).

Galería del Sr. Suárez de Urbina.—Una *Concepción* (6).

Cuando adquirimos el Inventario general de los bienes que poseyó D. Miguel de Espinosa Maldonado, Conde del Águila, prodújonos verdadera pena ver la forma en que se halla redactada la parte referente a los cuadros, que, como dejamos dicho, llegaron al número de 322, pues en él sólo se mencionan los asuntos, sin citar autores ni determinar las dimensiones. Única-

(1) Amador de los Ríos, obra citada.
(2) Ibid.
(3) Ibid.
(4) Ibid.
(5) Ibid.
(6) Ibid.

mente, y por rara excepción, encontramos las siguientes citas que nos parecen relacionadas con la materia de que tratamos.

Al folio 171 leemos: «Iten los Jeroglificos de la muerte en sesenta r.s de vellon.» Al 176: «Iten Dos lienzos que representan las Academias de Baldes a precio de settenta y cinco r.s de vellon cada vno valen ambos ciento y cinquenta r.s de los mismos.»

No es posible, dada la época del documento y las aficiones del Conde del Águila, que, entre los muchos cuadros que adornaban su opulenta morada, no hubiese tenido más que los dos de Valdés mencionados.

Hasta aquí los datos que hemos podido reunir acerca de las obras que poseyeron los coleccionistas sevillanos, cuyo paradero se ignora; vamos ahora a aumentar esta lista con la mención de otros que adornaron nuestros templos y casas particulares:

Aparición del Señor a Santa Catalina de Sena, en un altar de la capilla de Monserrat (1).

Cristo atado a la columna con verdugos, detrás del altar mayor del Sagrario, sobre las gradas (2).

Algunos cuadros en la capilla de San Lucas, sita en el templo parroquial de San Andrés, de esta ciudad (3).

El Bautista predicando en el desierto, convento de San Francisco (4).

Los que adornaban el segundo claustro del convento de San Antonio con pasajes del fundador de la provincia de los Ángeles en la religión de San Francisco, desfigurados por los retoques que sufrieron en 1771 (5).

Cuatro cuadros en el altar de San Fernando, en la iglesia de San Clemente (6).

Unos cuadritos en su retablo, que está junto al coro, en Madre de Dios (7).

La Asunción y la *Coronación de Nuestra Señora,* en el presbiterio; el *Nombre de Jesús* y el *Sueño de San José,* en el coro, y un *Ecce-Homo* en la sacristía. Convento de la Merced Calzada (8).

Algunos cuadros en el salón bajo del Real Alcázar.

---

(1) Ceán, Dic.
(2) Ibid.
(3) Ibid.
(4) Ibid.
(5) Ibid.
(6) Ibid.
(7) Ibid.
(8) Ibid.

Además de los citados hay que consignar los siguientes:

El cuadro para el convento de San Laureano, ¿llegó a pintarlo? (1).

Los de la *Vida de San Ambrosio,* que le encargara el Arzobispo Spínola (2).

El Padre Eterno que formó parte del retablo mayor de San Benito de Calatrava, hoy en Monte-Sión (3).

Los siete lienzos y tres sobrepuestas con asuntos de la historia de San Juan para el capitán Juan de la Bárcena (4).

Diferentes obras de pintura para D. Juan Manuel Ortega (5).

Los doce cuadros de la Vida de la Virgen para D.ª Mariana de Brito (6).

La Concepción, fechada en 1682, que perteneció a la Casa Ducal de Osuna, y después al Sr. López Pintado (¿hoy en Alemania?) (7).

El mismo asunto, que pintó en Córdoba en 1654, que vió en esta ciudad el Sr. Amador de los Ríos en la galería de D. Aniceto Bravo (8).

En el Catálogo de la venta de la colección del Conde L. T., organizada por la galería Warowland, de Milán, bajo la dirección de Mr. Gustave Gagliardi, que tuvo lugar en Saint Moritz (Suiza) en la gran sala del Hotel Savoy los días 3, 4, 5 y 6 de Febrero de 1913, se describe, bajo el núm. 15 de orden, un cuadro de Valdés, en esta forma: «Jean de Valdes Leal.—*15 Saint François.*—Nous represente Saint François dans le desert. Vetu d'une robe de bure dont le capuchon recouvre la tête nimbée d'une aureole, ceint d'une corde dans la quelle est passé un rosaire suspendu au côté droit; le baton de pelerin posé à terre et appuyé contre l'epaule gauche, le saint ermit a les mains jointes dans l'attitude du plus grand recuillement, il est agenouillé devant un bloc de pierre où l'on voit une tete de mort et un libre ouvert. Le visage, tourné de face est encadré d'une barbe blanche. Les yeux bleus sont levés et invoquent le ciel. Des anges —placés dans le haut du tableau—lui apparaisent en vision. L'un d'eux, lui montra le mot «Charitas» dans une auréole.

Agauche, un mouton anime la solitude du désert.

(1) Cap. IV de este libro.
(2) Ceán, Dic.
(3) Ibid.
(4) Cap. VI de este libro.
(5) Ibid.
(6) Cap. VIII.
(7) Cap. VII.
(8) Cap. II.

Au premier plan à droite, un panier est posé contre le bloc de pierre.—Toile.—Haut 150 larg. 78.»

Las Vírgenes que le vió Palomino pintar en Córdoba en 1672 (1).

San Juan Evángelista escribiendo el Apocalipsis, que poseyó en esta ciudad el Sr. D. José Jácome.

El P. Eterno que formó parte del retablo de San Benito, hoy en la iglesia de Monte-Sión.

Contando, pues, el número de cuadros cuyo paradero se ignora, solamente éstos pasan de 150; y huelga decir que no pretendemos con ellos, y con los conocidos existentes en Museos y colecciones, aproximarnos siquiera a dar la totalidad de todas las obras que ejecutara. Seguramente en el Archivo de Protocolos existirán muchas escrituras de contratos con comunidades y con particulares, que algún día verán la luz pública; pero, no obstante esto, bastan los conocidos y los extraviados para que Valdés figure al frente de los más fecundos artistas españoles.

ADICIONES Y CORRECCIONES

A la noble labor de vindicación de la memoria del gran artista sevillano, que algunos escritores contemporáneos se han impuesto, y de la cual damos cuenta en las págs. 6 y siguientes, tenemos la complacencia de unir el nombre de otro ilustrado crítico, D. Benigno Pallol, cuyos dos artículos publicados en la revista *Estudio,* de Barcelona (2), llegan en estos momentos a nuestras manos; y aunque su autor no aporta dato alguno nuevo acerca de la biografía de Valdés, más de los que consignamos en nuestro *Ensayo de un Diccionario de Artífices,* ni de otras obras que las mencionadas en el libro del Sr. Beruete, como sevillanos debemos tributar justos aplausos al Sr. Pallol por lo que contribuye con su entusiasta crítica a divulgar el conocimiento de las singulares cualidades que poseyó el gran maestro, tan mal juzgado por poco conocido, contribuyendo a la meritoria obra de reparación de su memoria, que, no por lo tardía, deja de ser justí-

(1) Cap. VI, pág. 121.
(2) Núms. 16 y 17 del año II, correspondientes a Abril y Mayo de 1914.

sima. Los artículos del Sr. Pallol, si de algo pueden pecar para algunos severos críticos contemporáneos, es por extremadamente encomiásticos; tal vez mañana, cuando del todo se haga la luz; cuando se disipen las sombras con que la rutina ha oscurecido el nombre de Valdés; cuando la total reacción que se viene operando, desde hace años, tenga lugar, entonces los conceptos laudatorios, que hoy parecen exagerados, se aceptarán por justos y exactos.

Al tratar de la debatida naturaleza de Valdés entre sevillanos y cordobeses, Ceán, que en tantas ocasiones sigue a Palomino, ¿cómo se apartó de él en este punto y en qué datos se apoyaría para afirmar que sus padres eran asturianos y él artista cordobés? Copiando rutinariamente al ilustre crítico, cuantos escritores trataron después de él del ilustre artista siguieron su opinión, confirmando sus errores, ya afortunadamente desvanecidos. (Págs. 13-16.)

Como ha podido verse en la enumeración que dejamos hecha de los cuadros que en 1837 formaban la Galería de D. Aniceto Bravo, figuraban en ella dos representando a Sta. Paula y a su hija Sta. Eustoquio, y pedidos antecedentes de la fecha en que el segundo fué adquirido por el Museo de Bernard Castle a su director Mr. Owen Stanley Scott, por nuestro buen amigo el Sr. Bonsor, contestó aquél con la siguiente nota: «Este cuadro, el núm. 10 de nuestro Catálogo, estuvo inscrito como de Zurbarán, pero hoy se sabe que es obra de Valdés Leal por las informaciones de Mr. Herbert Cook.... No he podido averiguar cuándo Mr. Bowes (fundador del Museo) compró el cuadro, ni el precio que le costó; sin embargo, en un antiguo Catálogo veo una nota de su mano, que dice: *Colección del Conde de Quinto* (1), y recuerdo que Mr. Bowes me dijo que había com-

(1) Ostentaba tal título por los años de 1847-50 D. Francisco Javier de Quinto, que fué electo Supernumerario de la Real Academia de la Historia en 1841, siendo Jefe de Sección de la Secretaría del despacho de la Gobernación. En 5 de Marzo de 1847 ingresó como académico de número. Fué también Corregidor de Madrid, y falleció en París en 1.º de Mayo de 1860. *(Nota facilitada por mi buen amigo el Sr. Marqués de Laurencín.)* Posible es, pues, que míster Bowes adquiriese el cuadro en París, ya directamente de su poseedor o a la muerte de éste.

prado algunos cuadros de este señor, que supongo será un título español. Mr. Bowes murió hace treinta años; se dice que el grupo de figuras del fondo indica la presentación de la Santa al Papa por la Madre de su Orden.»

Con estas noticias quedan ilustrados los puntos de la procedencia del cuadro y de su adquisición por el Museo Bernard Castle.

De este cuadro poseen una apreciable copia, del tamaño del original, las monjas de Santa Paula, de esta ciudad, la cual fué pintada por la Srta. D.ª Natividad Coya y Pozo, hará cincuenta años, del original que poseyó el Sr. Bravo, según manifestaciones de la misma. (Cap. II, pág. 31.)

A las noticias referentes a los cuadros de la *Vida de San Ignacio,* que adornaron los claustros de esta Casa Profesa, podemos aumentar la siguiente:

En el interesante manuscrito que poseen los Padres Jesuítas de esta ciudad, intitulado *Los dos Espejos, que representan los dos siglos que han pasado de la fundación de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Sevilla, y sujetos que han florecido y muerto en ella, con las noticias historiales de cada año que a ella pertenecen, y que expone a la vista de todos el padre Antonio de Solís, sacerdote profeso de la misma Compañía....* etc., año de 1755, al tratar, en el de 1681, del hermano Miguel Ignacio de la Peña, luego de elogiar sus virtudes, dice su biógrafo: «Puédese contar entre los grandes benefactores de esta casa por la gran suma de ducados que solicitó para el adorno y ornamento de la Sacristia mas de 2000 gastó en la vida de Ntro. P. San Ignacio con que adornó los claustros del patio, obra de los más diestros pintores de aquel tiempo, cuyos lienzos hoy alli se ven, escrita al pie la historia que en el se representa.» (Pág. 127.)

Nuestra respetable amiga la Sra. Marquesa de Lebrija, cuyas cultísimas aficiones son tan conocidas, posee un lienzo de 1.29 m. × 0.99, en que se ve representado el asunto de la Visión de

San Ignacio en las calles de Roma (lám. 17), exactamente en la misma forma que el de nuestro Museo, con la sola variante que el de nuestra ilustre convecina se halla firmado en el frente del escalón sobre que está arrodillado el santo, con pequeña letra cursiva negra, y en esta forma: «*D. Juan de Valdes faciebat 1682.*» Hasta hace poco ignoramos la existencia de este cuadro, que, al sernos mostrado por su poseedora, hallábase tan sucio, que no podían apreciarse éste y otros pormenores de interés, por lo cual dispuso aquélla que fuera limpiado, y entonces ya pudo leerse la interesante firma y aquilatarse los rasgos característicos del estilo de su autor. ¿Cuál de estos cuadros fué pintado antes? En nuestro concepto, el de la Marquesa de Lebrija es copia del existente en el Museo, que le fuera encargado por algún devoto del santo, pues ya expusimos en el texto (pág. 127) los fundamentos en que apoyábamos nuestra creencia de que la colección de cuadros de la Compañía debió haber sido pintada de 1674 a 1676. Además, basta ver el esmero con que Valdés ejecutó esta obra, y su semejanza con el cuadro grande, para no considerarla como boceto o primer pensamiento de aquél.

Posee también la misma Sra. Marquesa otro cuadro muy interesante, y que, en nuestro concepto, puede atribuirse a Valdés. Vése en él la cabeza y parte superior del pecho del cadáver de un caballero de Santiago, desconocido. (Lám. 23.) Su franca y magistral factura, la fidelidad de su colorido, la manera como está pintada la tela del cojín en que descansa, cuyos detalles no los revela la fotografía, nos persuaden de que procede de las manos de nuestro biografiado. (0.42 m. × 0.56 m.)

De otro lienzo con asunto análogo vamos a tratar, cuya noticia debemos al docto crítico de artes Sr. D. Pelayo Quintero, y que para los sevillanos ofrece doble interés: el de ser una excelente obra artística y el de representar al ilustre canónigo sevillano D. Juan Federigui en su lecho mortuorio, revestido de ornamentos sacerdotales. Dicho cuadro es propiedad del restaurador del Museo de Cádiz, D. Pedro González, y es probable que sea adquirido por la Academia de Bellas Artes, con destino a aquél, por gestiones del Sr. Quintero. (Lámina 53.)

En la parte superior del cuadro léese esta inscripción:

D. D. JOANES FEDERIGVI SS^{MI} DÑI NRI VRBANI VIII CVJVS VLA ILV [1]
ARCHIDIACON, CARMONENS. DIGNITAS, CANONIC, ALMÆ. PATRIARCHALE
ECCLESIÆ HISPALENS EMERITVS ET IN EADE VRBE APOSTOLIC, INQVISITOR
OBIIT DIE SEPTIMA MENSIS SEPTEMBRIS ANNI DÑI 1678 ÆTATIS SVA 81

En cuanto a su mérito artístico, basta, aun con todas sus deficiencias, el grabado que acompañamos, para que puedan ser apreciadas las excelencias del pincel del gran maestro sevillano. (0.69 X 0.86.)

Al tratar en las páginas 128 a 130 de los cuadros de la vida de San Ignacio de Loyola, omitimos la mención del que representa el *Tránsito del Santo* (2), cuyo asunto describimos en el Catálogo del Museo sevillano con las siguientes frases: «El santo, con rostro cadavérico, yace tendido sobre una estera, incorporado ligeramente. Dos jóvenes mancebos hállanse inclinados junto a él: uno contemplándole sorprendido, mientras que el otro, apoyando su mano derecha en el pecho del santo, dirige su rostro hacia el lado opuesto con expresión angustiosa, al convencerse de que se halla muerto. En segundo término un anciano, de pie, con el cuerpo un tanto inclinado, sujetando con su diestra su capa y sombrero, al par que dirige miradas al santo extiende su brazo derecho señalando a dos personajes vestidos de negro, con blancas gorgueras, que conversan en tercer término. En la parte superior del cuadro dos ángeles-niños contemplan, apenados, la triste escena. A la derecha, sencilla perspectiva arquitectónica, y bajo un arco una escena análoga, con figuras de tamaño pequeño, en que se ve al santo arrodillado ante un grupo que parece representar el cadáver de Jesucristo rodeado de la Virgen y de los Santos Varones. Figuras algo menores que el natural. (2.22 m. X 1.32 m.)»

---

(1) Como apreciará el lector a primera vista, estas dos últimas palabras carecen de significación. En nuestro sentir, deteriorada esta parte del lienzo, el restaurador no supo qué escribir, y de la palabra *cubicularius*, camarero, cargo que ejerció el Sr. Federigui en la Corte de Urbano III, hizo las tres que dejamos subrayadas.

(2) Dudamos si será San Ignacio o San Francisco Javier.

En este momento llega a nosotros la noticia de otro cuadro de Valdés que posee nuestro convecino D. Sebastián Vázquez. Examinado detenidamente, juzgamos acertada su clasificación y por eso lo mencionamos entre sus obras. Representa la *Asunción de Nuestra Señora,* y aunque su autor no estuvo muy afortunado ni en la composición ni en el tipo elegido para representar a la Virgen, en cambio es un lienzo de mérito en cuanto a la técnica y al colorido. (1.05 m. × 1.45 m.)

El boceto del cuadro *La Exaltación de la Cruz,* existente en el coro de la iglesia de la Caridad, según verídicos informes que nos han facilitado ahora, no existe ni en poder del señor Infante D. Antonio de Orleans, ni de la señora Condesa de París. (Capítulo VIII, pág. 157.)

En el núm. 8 de la Revista *Mvsevm,* correspondiente al año 1915, publicó un nuevo artículo el Sr. Romero de Torres dando cuenta de nuevas obras de Valdés, y menciona entre ellas algunas cabezas de santos mártires que, en nuestro concepto, las consideramos dudosas, aunque las conocemos solamente por fotografías, pero que, al compararlas con otras reproducciones de las que indudablemente son de mano del gran artista, nótanse desde luego grandes diferencias. Las cabezas de Santa Justa, Santa Úrsula y San Laureano, del Sr. Alcaide; las del retablo del Carmen, de Córdoba; las de Mártires, de los Sres. Sentenach y Lázaro Galdeano, no ofrecen los mismos caracteres que las dos cubiertas con velos que asimismo posee el último de los señores citados en su riquísima pinacoteca. Muy dudosas son también para nosotros las de San Juan, del Asilo del Buen Pastor; la de una Santa del Hospital del Cardenal; las de San Pablo, en la iglesia parroquial de San Francisco, todas en Córdoba; con otras más, que, por el mal estado de conservación en que se hallan, juzgamos un tanto aventurado atribuirlas al pintor sevillano, el cual no tuvo la exclusiva en estos asuntos de santos degollados (aunque los

mirase con cierta predilección), pues seguramente otros artistas produjéronlos también, y de ello podrían citarse no pocos ejemplos. Aquí en Sevilla, entre aficionados, es asimismo achaque corriente el de atribuir a Valdés todo cuadro de este género, y, con perdón de nuestro amigo, creemos que, en este caso, ha incurrido en la misma exageración que algunos de mis paisanos; pero, después de todo, ¿qué importancia tiene para la significación artística de Valdés el atribuirle o negarle la paternidad de unos cuantos pequeños lienzos de muy relativa importancia?

En el mismo artículo a que nos referimos da noticia nuestro amigo de haberse vendido en París, por el pintor sevillano señor Anaya, un lienzo de Valdés, «donde se ve una huesa con esqueletos y calaveras; así como también otro cuadro, del mismo autor, con un Cristo yacente, parecido a otro muy hermoso que posee actualmente. De la Galería del Rey Carlos I de Rumanía—añade—forma parte un cuadro que representa la cabeza de San Juan Bautista, de 0.49 centímetros de alto por 0.76 de largo. Procede de la Colección de Luís Felipe y está catalogado como de Valdés Leal.»

En el citado trabajo crítico se consignan también pormenores interesantes acerca del boceto que de uno de los cuadros de *Las Postrimerías* posee el Sr. Reixá, que para nosotros pasaron inadvertidos; pues, como declaramos en el texto, conocimos el asunto por sólo una fotografía, en la cual no aparecen los detalles que menciona el Sr. Romero de Torres, y, en su virtud, copiamos sus palabras: «La muerte en forma de esqueleto aparece de perfil, llevando en la diestra una guadaña y en actitud de agacharse para apagar de un soplo la luz de la vida, metida en un candelabro que empuña con la mano izquierda, al propio tiempo que simula pronunciar el versículo *Mane, Thecel et Phares* (Contó, Pesó y Dividió. David, capítulo V, v. 25), que al lado de su boca se ve escrito en forma arqueada; y sobre una mesa, en que descansa la vela

metida en un candelabro, hay un reloj de madera, en cuya base se leen los siguientes versos:

Esta obra q aquí apvnto
De tv vida se descventa
Y puede ser que des cventa
Antes que llegue a otro pvnto.

Al pie del esqueleto se ve un montón con mitras, libros, arneses, armaduras, ánforas y otros objetos en confuso desorden.»

A la bondad del Sr. D. Miguel Velasco, empleado de la Biblioteca Nacional y habilísimo dibujante, hemos debido la noticia de la existencia en dicho establecimiento de un ejemplar de la lámina grabada que representa la Custodia de esta Catedral, en el mejor estado de conservación, no mutilada por la aleve tijera que se atrevió a recortar el que posee el Sr. Duque de T'Serclaes, y del cual dejamos hecho mérito en la página 101. Dicha estampa hállase encerrada en un óvalo; a derecha e izquierda sendos grupos de angelitos descorren una cortina, que deja descubierta la magnífica alhaja, la cual descansa en una basa con las armas del Cabildo eclesiástico, la Giralda y las jarras de azucenas. Al fin tiene la fecha de 1668.

Al concluir este libro nos participa nuestro amigo el señor Marqués de Bonanza que D. Francisco García Romero, Registrador de la Propiedad en Arcos, posee un lienzo de la *Concepción*, atribuído al maestro, que mide 1.98 m. × 1.10 m. No siéndonos posible detener la impresión de este libro, consignamos la noticia para conocimiento de los aficionados y críticos.

Antes de terminar cumplimos gustosísimos un deber de gratitud y de sincero reconocimiento para cuantos señores han contribuído a la redacción y publicación de este libro, ya facilitando los medios para realizarlas, ya transmitiéndonos noticias interesantes, testimonios de generosa amistad, a los que quedamos en extremo obligados.

Queremos, pues, manifestar estos sentimientos, para corresponder en la medida de nuestras fuerzas a las mercedes de que hemos sido objeto, por parte de amigos tan cariñosos cómo el ya citado en las primeras páginas de este libro, Excmo. Sr. D. Adolfo Rodríguez y Jurado, a cuya inteligente cooperación, en los días felices en que podíamos investigar en el Archivo General de Protocolos, debimos no pocos hallazgos interesantes; y a los Sres. Dr. D. August L. Mayer, que nos ha dado a conocer muy interesantes obras existentes en el Extranjero; D. Enrique Romero de Torres, D. Jorge Bonsor, D. Rafael Ramírez de Arellano, D. Aureliano de Beruete y Moret y D. Pelayo Quintero, que, con la más extremada bondad, han atendido a nuestras consultas, peticiones y encargos; así como al ilustre bibliófilo D. Juan M. Sánchez por su generoso desprendimiento al permitirnos reproducir algunos *clichés* de grabados de varios cuadros del insigne artista hispalense

---

Hemos puesto de nuestra parte, en la redacción de este libro, todo el mayor interés, la posible diligencia y la mejor voluntad. No creemos, a pesar de todo, haber suplido nuestra natural insuficiencia, pero siempre serán estas páginas, las últimas, tal vez, que trace nuestra pluma, vivo testimonio del entusiasmo que nos despiertan las obras del insigne artista biografiado, honra de España, y en particular de esta ciudad, su cuna, y noble vindicación del injusto desdén con que aún es pronunciado su ilustre nombre. Este tributo que rendimos a su singular talento, si bien pobre, como nuestro, lo es sincero y sentidísimo, como brotado del corazón, al calor de la viva simpatía que despiertan siempre el talento y el infortunio unidos. Las excepcionales cualidades de este insigne pintor, su fogosa inspiración artística, su labor fecundísima, su actividad incansable, que no perdonó fatiga ni a su cuerpo ni a su espíritu, no fueron bastantes a separar de su camino las acerados abrojos de la desgracia y de las amarguras, hijos de la

pobreza; y así no es extraño que se revelasen en sus obras los tristes pesimismos de su espíritu, y que, en ocasiones, hubiese pintado con tal prodigiosa fuerza de verdad, con realismo tan intenso como jamás se ha visto, los dos admirables poemas del paradero de las grandezas humanas, del fin de las mundanales glorias, las cuales, *en un abrir y cerrar de ojos,* desaparecen segadas por la guadaña de la muerte, bastantes de por sí para que su nombre pase a la posteridad honrado y enaltecido por cuantos puedan aquilatar el mérito de tan estupendos lienzos, síntesis del fondo de su carácter y de su magistral técnica. En medio de la vertiginosa carrera de la vida presente, de la febril actividad que por todas partes nos rodea, del incesante choque de teorías y de doctrinas, las más antitéticas, que tienen lugar constantemente; de las tremendas catástrofes sociales que presenciamos, tan grandes que no las registra iguales la historia de la humanidad, hay que reconocer que, a pesar de tan desfavorables circunstancias, aún complácese el espíritu moderno en reparar injusticias incalificables, cometidas por los hombres de otros tiempos.

Empresa tan noble cuenta con esforzados campeones que, movidos de ardiente celo, inquieren e investigan antecedentes históricos de irrefragable autenticidad, y con ellos levantan verdaderos monumentos a mal juzgados poetas, historiadores, artistas y hasta a obscuros industriales, que tan eficazmente contribuyeron a enaltecer las glorias de nuestra patria.

No en compañía de tan ilustres varones, que fuera excesiva audacia pretender sumarnos en ella, pero sí como el más insignificante y entusiasta investigador, permítasenos que acudamos con estos pobres laureles a ceñir la frente del inmortal pintor sevillano Juan de Valdés Leal.



ÍNDICE

ERRATAS MÁS PRINCIPALES

Páginas	DICE	DEBE DECIR
3	....donde se han encontrado por el Sr. Romero de Torres los documentos.... etc.	....donde se ha encontrado por el Sr. Romero de Torres el documento.... etc.
9	De ellos hablaremos en lugar más oportuno.	De ellos hablaremos en lugar más oportuno (pág. 111).
29	....muy reputados ambos.... etc.	....muy repintados ambos.... etc.
72	....Bernardo Limón.... etc.	....Bernardo Simón.... etc.
91	En este mismo, como dejamos ya consignado, renunció a la presidencia de la Academia establecida en la Casa Lonja, y en él, según D. Celestino López.... etc.	En este mismo, como dejamos ya consignado, renunció a la presidencia de la Academia establecida en la Casa Lonja, y en él, según dijimos en nuestro *Diccionario de Artífices*.... etc.
91	Al siguiente año tuvo lugar el nacimiento de su hija Alfonsa María.... etc.	Al siguiente año tuvo lugar el nacimiento de su hija Antonia Alfonsa.... etc.
98	....una traza que para ello se me a entregado a mi el dicho Principal formada.... etc.	....una traza que para ello se me a entregado a mi el dicho Principal firmada.... etc.
109	En el Sumario: El de la Piedad, del Sr. Palomino.	El de la Piedad, del Sr. Pintado.
127	....los diez y seis de ellos de grandes dimensiones.	....los catorce de ellos de grandes dimensiones.
181	En el Sumario: Spanisch Society.	Hispanic Society.

ACABOSE DE IMPRIMIR ESTE LIBRO, INTITULADO
«BIOGRAFÍA DEL PINTOR SEVILLANO JUAN
DE VALDÉS LEAL,» EN LA OFICINA
TIPOGRÁFICA DE JUAN P. GIRONÉS,
A EXPENSAS DE LA HISPANIC
SOCIETY DE NEW YORK, EL
DÍA 28 DE JULIO DEL AÑO
DE NUESTRO SEÑOR
JESUCRISTO DE MIL
NOVECIENTOS
DIEZ Y SEIS





Obras publicadas de D. José Gestoso

Pesetas

Apuntes del natural.—Leyendas y artículos.—Gironés y Orduña.—Sevilla, 1883. Un volumen en 4.º (agotada).

Pedro Millán.—Ensayo biográfico-crítico del escultor sevillano de este nombre (siglo XV-XVI). Tarascó.—Sevilla, 1884.—Un volumen en 4.º mayor (agotada).

Curiosidades Antiguas Sevillanas.—Estudios arqueológicos.—Tomo I. Sevilla, *El Universal*, 1885.—Un volumen en 4.º menor (agotada).

Noticia histórico-descriptiva del antiguo pendón de la ciudad de Sevilla, que se Conserva en su Archivo Municipal.—Sevilla, Gironés y Orduña, 1885.—Un folleto en 4.º. 2

Guía Artística de Sevilla.—Historia y descripción de sus principales monumentos religiosos y civiles, y noticia de las preciosidades artístico-arqueológicas que en ellos se conservan.—Obra premiada por la Asociación de Escritores y Artistas.—Sevilla. *El Orden*, 1886.—Un volumen en 4.º

Discurso leído en la Junta general pública que, para adjudicar premios a los alumnos que más se habían distinguido en el último año académico, celebró la Academia de Bellas Artes de 1.ª clase de esta ciudad el día 29 de Abril de 1888.—Sevilla, Ariza, 1889.—Un folleto en 4.º (agotado).

Un Recuerdo de la Batalla de Bailén.—Sevilla, Gironés y Orduña, 1899.—Un folleto en 4.º (agotada).

Necrología del Excmo. Sr. D. Francisco M.ª Tubino.—Sevilla, *La Andalucía*, 1889.—Un folleto en 4.º (agotada).

Sevilla Monumental y Artística.—Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en esta ciudad, y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan.—Sevilla, *El Orden*, Gironés y Orduña, y *La Andalucía Moderna*. 1899-1892.—Tres volúmenes en 4.º mayor. Tomos I, II y III. 45

Relación del caso memorable del Racionero Juan Martínez de Victoria, etc., etc.—Sevilla, 1889. Gironés y Orduña.—Un volumen en 4.º (agotada).

Valdés y Mañara.—Sevilla, Gironés y Orduña.—Un folleto en 4.º (agotada).

El Navío, El Santo Rey D. Fernando.—Memorias históricas Sevillanas.—Sevilla, Gironés y Orduña, 1890.—Un folleto en 4.º (agotada).

Noticia histórico-descriptiva de la Bandera de la Hermandad de Nuestra Señora de los Reyes y San Mateo, vulgo de los Sastres.—Sevilla, Gironés y Orduña, 1891.—Un volumen en 4.º 5

Los Reyes Católicos en Sevilla (1477-78)—Sevilla, 1891.—*Revista de Tribunales.*—Un folleto en 4.º. 2

Historia y descripción de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla y de las preciosidades artísticas que en ella se custodian.—Texto español y francés.—Sevilla, *Revista de Tribunales*, 1892.—Un folleto en 8.º (agotada).

Recuerdos del Monasterio de Nuestra Señora de Regla.—Sevilla. Rasco, 1894. —Un folleto en 4.º (agotada).

32

Pesetas

Contestación a las notas del Pbro. Sr. D. Manuel Serrano en su libro «Noticia histórica de la devoción y culto de Sevilla a la Concepción,» etc.—Sevilla. *La Andalucía Moderna,* 1894.—Un folleto en 4.º (agotada).

Segundo bodoque epistolario que contra el deleznable propugnáculo de la malaventurada crítica histórico-artístico-arqueológica del Pbro. D. Manuel Serrano y Ortega, lanza el Ldo. Gestoso en defensa de la verdad, estropeada lastimosamente por su Paternidad en el librico «Las Tradiciones Sevillanas».—Sevilla. *La Andalucía Moderna,* 1895.—Un folleto en 4.º (agotada).

Necrología del Sr. Doctor D. Fernando Belmonte y Clemente, escrita y publicada en cumplimiento de acuerdo de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras.—Sevilla. *La Andalucía Moderna,* 1895.—Un folleto en 4.º

Nuevos datos para ilustrar las biografías del Maestro Juan de Malara y de Mateo Alemán.—Sevilla, 1896. *La Región.*—Un folleto en 8.º mayor (agotada).

Catálogo de las obras que forman la Exposición Retrospectiva de la Pintura Sevillana durante el mes de Abril del presente año.—Sevilla. *La Región,* 1896. Un folleto en 8.º mayor (agotada).

Informe propuesto a la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos acerca del significado de los Blasones de la Banda que aparecen en el Alcázar de Sevilla, por los Sres. Vocales de la misma, D. Francisco Caballero-Infante y D. José Gestoso.—Sevilla. Rasco, 1896.—Un folleto en 4.º (agotada).

Guía histórico-descriptiva del Alcázar de Sevilla.—(3.ª edición.) Sevilla.—Imprenta Salesiana, 1899.—Un folleto en 12.º (con fotograbados).. 2

Ensayo de un Diccionario de los Artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive.—Sevilla. *La Andalucía Moderna,* 1899-1908.—Tres volúmenes. Tomos I, II y III. 30

Extracto del Homenaje a Menéndez y Pelayo en el año vigésimo de su profesorado.—Estudios de erudición española.—Madrid. Victoriano Suárez, 1899.—Un folleto en 4.º (agotada).

Cristóbal de Morales, pintor sevillano.—Madrid. Viuda e Hijos de Tello, 1900.—Un folleto en 4.º (agotada).

Nuevos Documentos Colombinos.—Carta que dirige a la Excma. Sra. Duquesa Viuda de Berwick y de Alba, José Gestoso y Pérez.—Sevilla. *La Andalucía Moderna,* 1902.—Un folleto en 4.º mayor.. 5

Historia de los barros vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días.—Obra laureada por la Real Academia de la Historia en concurso general y público para adjudicar el premio del Sr. Barón de Santa Cruz.—Sevilla. *La Andalucía Moderna,* 1904.—Un volumen en folio.—Obra ilustrada con numerosos fotograbados, fototipias y cromos.. 30

Tres cartas al Iltmo. Sr. Dr. D. Servando Arbolí acerca de las reformas que deben efectuarse en el paso de Nuestra Señora de los Reyes con motivo de su próxima coronación.—Sevilla. *La Andalucía Moderna,* 1904.—Un folleto en 8.º (agotada).

Notice historique et biographique des principaux artistes flamands que travaillèrent à Séville depuis le XVI siècle jusqu'à la fin du XVIII siècle.—Bruxelles. Verbique, 1912.—Un volumen gran folio.

Documentos para la historia de la primera tipografía mexicana.—Carta dirigida al Sr. D. José Toribio Medina.—Sevilla. *La Andalucía Moderna,* 1908.—Un folleto en 4.º mayor (agotada).

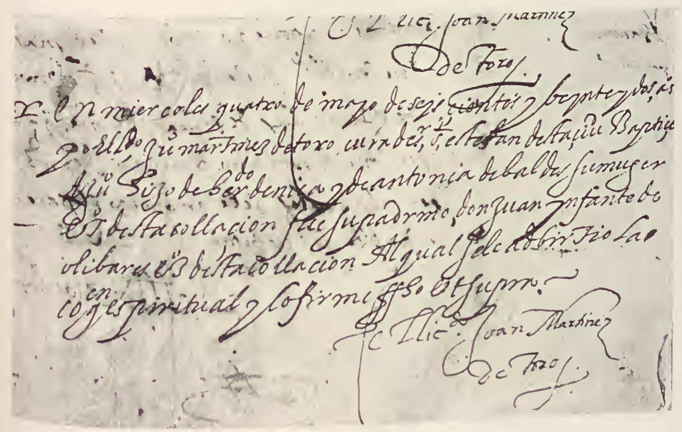
Una requisa de cuadros en la Catedral de Sevilla.—Sevilla. *El Correo de Andalucía,* 1909.—Id., íd., íd.

Juan Sánchez, pintor sevillano.—Madrid. Imprenta de San Francisco de Asís, 1909.—Id., íd., íd.

Catálogo de la Exposición de Retratos Antiguos celebrada en Sevilla en Abril de 1910.—Madrid. *Blanco y Negro,* 1910.—Un volumen en 8.º prolongado . . . 5

Noticia de algunas esculturas de barro vidriadas italianas y andaluzas.—Cádiz. Álvarez Rodríguez, 1910.—Un folleto en 4.º mayor, ilustrado con fotograbados. 5

	Pesetas
Curiosidades Antiguas Sevillanas (2.ª serie).—Sevilla. *El Correo de Andalucía*, 1910.—Un volumen en 8.º.	3
Apuntes histórico-descriptivos de la Iglesia y del Castillo de la villa de Rota. Cádiz. Álvarez, 1911.—Un folleto ilustrado en 4.º mayor..	5
Esgrimidores Sevillanos.—Documentos inéditos para su historia.—Madrid. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1911.—Un folleto en 4.º mayor.. . . .	2.50
Algunos datos relativos a la historia de América.—Madrid. Fortanet, 1911.—Un folleto en 4.º mayor (agotada).	
Catálogo de las Pinturas y Esculturas del Museo Provincial de Sevilla.—Madrid. Lacoste, 1911.—Un volumen en 8.º.	5
Guía Artística de Sevilla.—Historia y descripción de sus principales monumentos religiosos y civiles, y noticias de las preciosidades artístico-arqueológicas que en ellos se conservan, etc. (7.ª edición).—Sevilla. Imprenta de la *Guía Oficial*, 1914.—Un volumen en 8.º (con fotograbados).	3
Memorias Antiguas Sevillanas.—La colección de cuadros del Canónigo León y Ledesma.—Sevilla. *El Correo de Andalucía*, 1911.—Un folleto en 8.º. . .	1
De Sevilla a Guadalupe.—Sevilla. *El Correo de Andalucía*, 1913.—Un folleto en 8.º (agotada).	
Recuerdos de San Fernando.—Barcelona. Thomas, 1915.—Edición *Mvsevm.*—Un folleto en folio.	
Homenaje rendido por la Ciudad de Sevilla a sus ilustres hijos Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer.—Redactado en cumplimiento de acuerdo de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras.—Sevilla. Gironés, 1916.—Un folleto en 4.º mayor.	



El Lic.do Joan Martinez de Toro

En miercoles quatro de mayo de seiscientos y beynte y dos años yo el L.do Ju.o martinez de toro cura de s.t estevan desta ciudad baptiçé a Juan hijo de Fernando de nisa y de antonia de baldes su muger [illegible] desta collacion fue su padrino don Juan Infante [illegible] desta collacion al qual se le advirtio la [illegible] espiritual y lo firme [illegible]

El Lic.do Joan Martinez de Toro

AUTORRETRATO DE JUAN DE VALDÉS LEAL. BIBLIOTECA NACIONAL.
PARTIDA BAUTISMAL DEL ARTISTA. IGLESIA DE SAN ESTEBAN (SEVILLA)

(*Texto pág. 16*)







Asuntos de la vida de San Pedro. Capilla bautismal. Catedral de Sevilla

(*Texto pág. 185*)





SAN LÁZARO, SANTA MARTA Y SANTA MARÍA MAGDALENA. CATEDRAL

(*Texto pág. 186*)

ENSUEÑO DE SAN FERNANDO. PROPIEDAD DE LA SRA. MARQUESA DE SAN JOSÉ DE SERRA

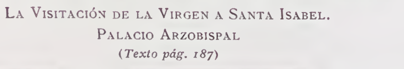
(*Texto pág. 193*)





Imposición de la casulla a San Ildefonso. Catedral
(Texto págs. 81-83)
Los Desposorios de Nuestra Señora. Catedral
(Texto pág. 93)





La Visitación de la Virgen a Santa Isabel.
Palacio Arzobispal
(*Texto pág. 187*)



Fragmento de los frescos
del Hospital de Venerables sacerdotes
(*Texto pág. 150*)



PRESENTACIÓN DE LA VIRGEN EN EL TEMPLO



PRESENTACIÓN DE JESÚS EN EL TEMPLO

PALACIO ARZOBISPAL. (*Texto pág. 187*)





LOS GEROGLÍFICOS DE LAS POSTRIMERÍAS. HOSPITAL DE LA CARIDAD

(*Texto págs. 112-118*)



San Pedro libertado de la prisión por un ángel. Sacristía de los Cálices. Catedral
(Texto pág. 183)

Retrato de D. Miguel Mañara. Hospital de la Caridad
(Texto pág. 162)





FRAY PEDRO DE CABAÑUELAS



FRAY FERNANDO YÁÑEZ





FRAY GONZALO DE ILLESCAS

MUSEO DE SEVILLA (*Texto págs. 46-47*)



Fray Juan de Ledesma





¿ Fray Juan de Segovia ?

Museo de Sevilla. (*Texto pág. 47.*)



Fray Hernando de Talavera





BAUTIZO DE SAN JERÓNIMO

(Texto págs. 42-43)

LA VIRGEN CAMINO DEL CALVARIO. MUSEO DE SEVILLA

(Texto pág. 188)





LAS TENTACIONES DE SAN JERÓNIMO

(*Texto pág. 43*)

LA FLAGELACIÓN DE SAN JERÓNIMO. MUSEO DE SEVILLA

(*Texto pág. 43*)



SAN IGNACIO EXORCIZANDO A UN ENDEMONIADO



SAN IGNACIO EN LA CUEVA DE MANRESA

MUSEO DE SEVILLA. (*Texto págs. 127 - 131.*)



SAN IGNACIO DE LOYOLA
ANTE LA VIRGEN DE MONTSERRAT



SAN IGNACIO DE LOYOLA RECIBIENDO DEL PONTÍFICE
LA BULA DE FUNDACIÓN DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS

MUSEO DE SEVILLA. (*Texto págs. 128-129.*)



San Ignacio y San Francisco de Borja



Visión de San Ignacio

Museo de Sevilla. (*Texto págs. 127 - 131 - 235.*)



LA ASUNCIÓN. (*Texto pág. 189.*)

LA CONCEPCIÓN. (*Texto pág. 190.*)



San Sebastián



San Juan Bautista



San Antonio de Padua

Iglesia de Montesión. (*Texto págs. 57-64.*)



San Andrés



San Anton





Santa Catalina

Iglesia de Montesión. (*Texto págs. 57 - 64*).



CRISTO EN LA CRUZ, LA VIRGEN Y SAN JUAN



LA CONCEPCIÓN

IGLESIA DE MONTESIÓN. (*Texto págs. 57 - 64.*)



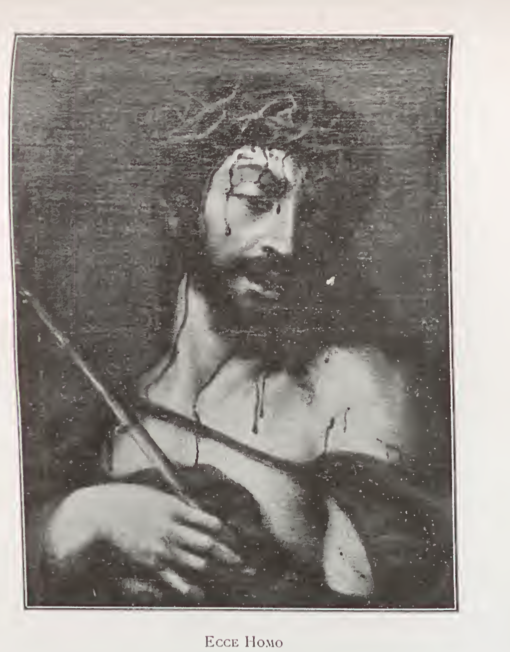
SAN MIGUEL

LA VIRGEN DEL CISTER

IGLESIA DE MONTESIÓN. (*Texto págs. 57-64.*)



San Fernando triunfante. Convento de San Clemente. *(Texto pág. 147)*
Caballero de Santiago desconocido. Colec. de la Sra. Condesa de Lebrija (Sevilla)
(Texto pág. 236)



Ecce Homo



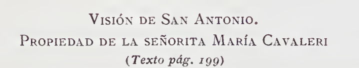
Dolorosa

Propiedad del Sr. Palacios Cardenas. (Sevilla.) (*Texto pág. 195.*)



La Sagrada Familia.
Propiedad de la Sra. Marquesa de San José de Serra
(*Texto pág. 193*)





Visión de San Antonio.
Propiedad de la señorita María Cavaleri
(*Texto pág. 199*)




VISIÓN DE SAN FRANCISCO. PROPIEDAD DEL SR. FARFAN



LA CONCEPCIÓN. COLECCIÓN DE D. RAFAEL GONZÁLEZ ABREU

(*Texto pág. 194*)





Cristo caído con la Cruz. Propiedad de la Srta. Carmen Gutiérrez mensaque. *(Texto pág. 200)*
El Señor camino del Calvario. Museo de la Hispanic Society de New York. *(Texto pág. 209)*







Santo Domingo de Guzmán y San Juan Evangelista. Propiedad de Doña Soledad González, Viuda de Acevedo. *(Texto pág. 199)*

La Piedad. Colección del Sr. Pintado (Sevilla). *(Texto pág. 131)*





El Buen Pastor. Propiedad de D. Luis Gamero Cívico (Sevilla)
Predicación de Jesús. Propiedad del Dr. Carvalho (París)
(*Texto págs. 195-208*)



San Juan Capistrano. Propiedad del Sr. Lafita (Sevilla)



La Concepción. Procedente de la Casa Ducal de Osuna

(Texto págs. 95 y 148)







Tránsito de Santa Clara (Valdés Leal). Propiedad del Sr. Bonsor
El mismo asunto (Murillo). Museo de Dresde
Milagro acaecido a la hermana de Santa Clara. Sr. Bonsor. Mairena (Sevilla)
(Texto págs. 32 - 39)





EL OBISPO DE ASÍS ENTREGA LA PALMA A SANTA CLARA
PROFESIÓN DE LA SANTA. PROPIEDAD DEL SEÑOR BONSOR
(*Texto pág. 33*)





Santa Clara deteniendo a los sarracenos
Huída de los sarracenos. Propiedad del señor Bonsor
(Texto págs. 34-36)





LA SAGRADA FAMILIA ACOMPAÑADA POR ÁNGELES
NACIMIENTO DE LA VIRGEN. PROPIEDAD DEL SR. BOZA Y SILVA (HUELVA)
(Texto pág. 196)



Retablo mayor del convento del Carmen de Córdoba
(Texto pág. 53)



San Elías confundiendo a los profetas de Baal. Retablo mayor del Carmen (Córdoba)



San Fernando impetrando el favor de San Isidoro. Palacio Arzobispal de Sevilla

(Texto pág. 187)



San Elías. Del mismo retablo

(Texto pág. 53)





Santa Magdalena de Pacís y Santa Inés

Santa Polonia y Beata Juana Scopelli. Retablo del Carmen (Córdoba)

(Texto págs. 53-54)



David vencedor de Goliat. Propiedad del señor Bertendona, de Barcelona
(Texto págs. 205-206)

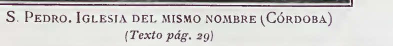




San Andrés. Iglesia de San Francisco (Córdoba)
(Texto pág. 28)

SAN PEDRO. IGLESIA DE SAN JUAN
Y DE TODOS SANTOS (CÓRDOBA)
(Texto pág. 30)





S. PEDRO. IGLESIA DEL MISMO NOMBRE (CÓRDOBA)
(Texto pág. 29)



SAN PEDRO.
REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO
(Texto pág. 184)



TRÁNSITO DE SAN IGNACIO. MUSEO DE CÓRDOBA
(*Texto pág. 200*)



LA CONCEPCIÓN. HINOJOSA DEL DUQUE
(*Texto pág. 201*)



1. CABEZA DE UN MÁRTIR. SR. SENTENACH. — 2. ID. DE SAN PABLO, DEL CARMEN DE CÓRDOBA.
3. ID. DEL BAUTISTA, ID. ID. — 4. SAN DIONISIO. SR. PORRAS
5. ID. DE UN MÁRTIR. SR. LÁZARO GALDEANO. — 6. ID. DE SANTA JUSTA. SR. ALCAIDE
7. ID. DE SAN JUAN BAUTISTA. — 8. ID. DE SANTA URSULA. SR. ALCAIDE

(*Texto pág. 207*)



1 y 5. Cabezas de Santos mártires. Hospital de Nazarenos de Córdoba
2, 3, 6 y 7. Cabezas de San Pablo y del Bautista, del Sr. Font y Sangrá, de Barcelona
Cabezas 4 y 8, de los Sres. Esteban y Alcaide, de Madrid

(Texto pág. 207)



SAN MIGUEL.
DE LA SEÑORA VIUDA DE MILLA (CÓRDOBA)
(Texto pág. 202)



SAN RAFAEL.
DE LA SEÑORA VIUDA DE MILLA (CÓRDOBA)
(Texto pág. 202)





SAN GABRIEL.
DEL SEÑOR AVILÉS, DE MADRID
(Texto págs. 51 y 202)





SAN MIGUEL. IGLESIA DE SAN PEDRO. CÓRDOBA.
VIRGEN DE LOS PLATEROS. MUSEO DE LA MISMA CIUDAD
(Texto págs. 200 y 29)



SANTIAGO «EL MENOR».
COLECCIÓN DEL MARQUÉS DE LA VEGA INCLÁN (TOLEDO)
(Texto pág. 203)



SANTA BÁRBARA.
DE LOS HEREDEROS DEL SR. COMPANY (MADRID)
(Texto págs. 51 y 206)





SANSÓN LUCHANDO CON EL LEÓN

ALEGORÍA DEL SANTÍSIMO SACRAMENTO. COLEC. DEL MARQUÉS DE LA VEGA INCLÁN

(Texto págs. 203-204)





PRESENTACIÓN DE LA VIRGEN EN EL TEMPLO
CRISTO DISPUTANDO CON LOS DOCTORES. MUSEO DE MADRID
(Texto págs. 161-162)

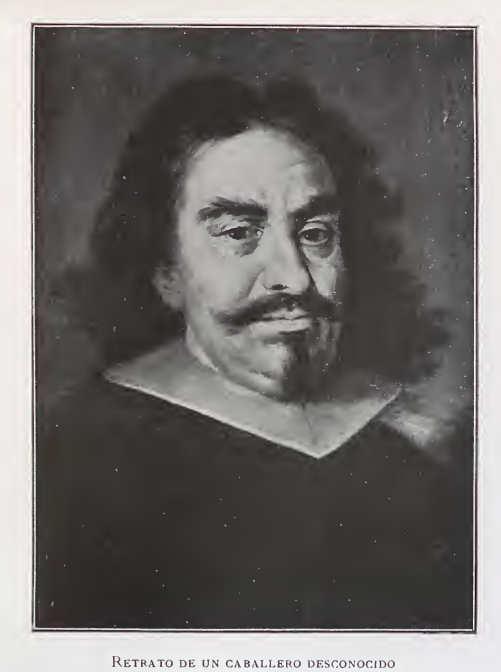




Los «Geroglíficos de las Postrimerías». Pertenecientes a los Sres. Verdes Montenegro y Reixá, de Madrid
(Texto págs. 118-120-207 y 239)



San Jerónimo penitente



Retrato de un caballero desconocido



Colección Lázaro Galdeano. (*Texto pág. 204.*)







San Agustín: Santa Catalina y San Anton. Colección del Sr. Lázaro Galdeano (Madrid). *(Texto pág. 204)*



Alegoría del Sacramento de la Eucaristía.
propiedad del Sr. Scholtz (Málaga)
(Texto pág. 197)



Santa Inés. Colección
del Sr. Lázaro Galdeano (Madrid)
(Texto pág. 214)

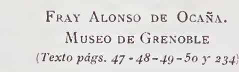


La Concepción, de Mr. Marcel Nicoll, de París. *(Texto pág. 209)*
Cadáver del canónigo D. Juan Federigui. Museo de Cádiz. *(Texto págs. 236 - 37)*



FRAY VASCO DE PORTUGAL.
MUSEO DE DRESDE





FRAY ALONSO DE OCAÑA.
MUSEO DE GRENOBLE
(*Texto págs. 47-48-49-50 y 234*)



SANTA EUSTOQUIO.
MUSEO BOWES. BERNARD CASTLE (LONDRES)





NACIMIENTO DE CRISTO. — BAUTIZO DEL SEÑOR. — CRISTO DESCENDIDO DE LA CRUZ.
MUSEO DE L'ERMITAGE. SAN PETERSBURGO. *(Texto pág. 209.)*





San Rafael. Propiedad de D. Rafael Montes Lara (Córdoba)
(Texto pág. 208)
Presentación de la Virgen en el templo, del Sr. Marqués de Rafal
(Texto pág. 207)





La Concepción de la Galería Nacional de Londres
Los Desposorios místicos de Santa Catalina. Museo de Sevilla
(Texto págs. 80 y 191)





SAN JERÓNIMO DISCUTIENDO CON LOS HEREJES

«MORS IMPERAT». COLEC. DEL SR. J. CREMER. (DORMUNT. PRUSIA)

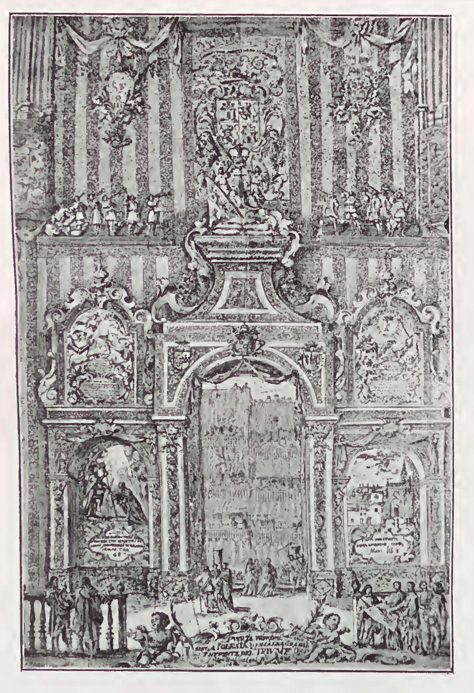
(Texto págs. 201-211)



La Asunción. Colección del Dr. Carvalho (París)
(Texto pág. 208)



La Asunción, propiedad del señor D. Sebastián Vázquez (Sevilla)
(Texto pág. 238)





Aguafuertes que ilustran la obra de las Fiestas por la canonización de San Fernando. (*Texto págs. 103-106*)



Nacimiento de Cristo. *(Texto pág. 218)*



La Fe. *(Texto pág. 218)*







SAN RAFAEL. (*Texto pág. 218*). — SAN MIGUEL. (*Texto pág. 218*)

LIBRO GENERAL
DE YNVENTA-
RIOS; DE ESTA HER-
MÃDAD DE LA
S.TA CHARIDAD DE
NRO SEÑOR JESV
CHRISTO.
Año de
1674.

PORTADA DE UN LIBRO. *(Texto pág. 126)*



GRABADO AL AGUAFUERTE DE LA CUSTODIA DE ESTA CATEDRAL. *(Texto págs. 99, 100 y 240)*





